walter biemel

•KAFKA: Trei povestiri•

•PROUST: Timpul ca personaj principal•

•PICASSO: Încercare de interpretare a poliperspectivei•

expunere și interpretare

editura univers

EXPUNERE
ȘI
INTERPRETARE

Traducere de GEORGE PURDEA
Prefață de AL. BOBOC

București, 1987
Editura UNIVERS

„APROPIERE ȘI DISTANȚARE" ÎN JURUL SEMNIFICAȚIEI UNEI ÎNȚELEGERI ȘI INTERPRETĂRI A ARTEI DIN PERSPECTIVA FILOSOFIEI

1. Formele mai noi de instituire prin opera de artă și pluralizarea lor sub semnul aparent al arbitrariului (mergînd pînă la ceea ce A. Gehlen numea „peinture conceptuelle" a cubismului) au trezit cu timpul neîncrederea în norme și modele și, implicit, în valoarea absolută a idealului clasic al omului, structurat în esență pe echilibru și armonie, simțul proporțiilor și încredere în temeiuri „raționale". Apariția unei „arte moderne" (fie ea pictura abstractă, farsa tragică, noul roman, muzica progresivă ș.a.) a semănat îndoială în virtualitățile creatorului-demiurg, critica „modernă" anunțînd, pe alocuri patetic și zgomotos, superfluitatea concepției despre „spontaneitatea genială a creatorului". Arta abstractă, de pildă, una dintre modalitățile cele mai caracteristice ale „artei moderne", a devenit „vehiculul rațiunii și al senzației ordonate", „eliberarea formei" permițînd constatarea că ne aflăm „în prezența unei arte în care controlul intelectului și legile voinței creatoare sînt aproape anulate în avantajul spontaneității pure" [1].

Starea de fapt din arta modernă, precum și „evoluția" criticii de artă spre un convenționalism *sui generis* au determinat reacții justificate față de transformarea opoziției dintre clasic și modern într-o dislocare a clasicității din cîmpul spiritualității moderne, reacții ce denunță dificultățile (dacă nu chiar pericolul!) abordării pur schematice, tehniciste a creației moderne, abordare ce uită, sau consideră cel puțin ca marginale, unghiurile de vedere ale totalității și dinamicii, ale continuității și discontinuității creației umane. „Cuceririle artei moderne relevă neîndoios excepționala putere de cuprindere a omului, dar tocmai prin extinderea lor se întîmplă să meargă și cu mult prea departe, scăpînd, astfel, de sub controlul uman"; e nevoie, de aceea, de „o reîntoarcere a limitei pînă unde poate ajunge stăpînirea omului asupra artei"; numai astfel fiind posibilă „o salvgardare

---

[1] M. Brion, *Arta abstractă*, Ed. Meridiane, București 1972, p. 234. Situația se complică și prin amestecul genurilor artistice; de pildă, „Scherzo", 1927, de Kandinsky.

a ideii, a formei, a echilibrului, cu un cuvînt a umanului" [2]. Căci se apelează la formă tocmai „pentru a i se fixa frumosului identitatea, spre deosebire de asocierea programatică a unor însemne de conţinut în definirea altor valori; stilul însuşi „este forma înfăţişată", iar „faţa stilistică îi este proprie omului ca subiect şi omenescului său obiect făurit, făptuit" [3].

Înţelegerea şi interpretarea artei din perspectivă filosofică reprezintă astăzi, vorbind în manieră kantiană, condiţia posibilităţii unei veritabile cuprinderi şi stăpîniri a universului multicolor al artei şi al creaţiei umane în genere. Orice s-ar spune, chiar şi „arta modernă" rămîne în limitele proiectării şi revelării umanului. Aşa cum preciza cîndva N. Hartmann, nu putem separa nicicum latura estetică a artei de latura ei culturală: „întregul de viaţă în care se găseşte artistul este solul nutritiv şi în acelaşi timp domeniul în care se înfăptuieşte activitatea sa. Efectele ei însă sînt departe de a fi pur estetice"; şi aceasta nu impietează asupra libertăţii artistului, întrucît ceea ce el intuieşte este „nu numai autonom, ci şi autarhic — şi nu există zei alături de el" [4].

Problema esenţială o constituie configurarea nouă (adecvată noilor creaţii) a demersului interpretativ. În dezacordul posibilităţilor de cuprindere (ca receptare, în raport cu un anumit gust, şi ca înţelegere şi explicitare) cu noile modalităţi de creaţie (şi noua creaţie, care nu mai apare ca „marea operă!") se află şi temeiul „crizei artistice", atît de des invocată în lumea de azi, pe fondul „crizei valorilor" şi al „crizelor globale". Un punct modal în acest dezacord îl semnalase A. Gehlen, atunci cînd discuta „pretenţia fundamentală a artei contemporane, şi anume aceea că numai ea corespunde conştiinţei timpului şi că ea a expediat în trecut orice artă precedentă"; dar „există fenomenul actualizării artei trecute", ca atare, fără deosebire şi fără selecţie. Tocmai atunci cînd admitem arta abstractă, chiar în unilateralitatea ei, se naşte nevoia unei arte la fel de viabilă. Pictura cea mai recentă este aceea care îl readuce pe cunoscător în muzeu" [5].

În esenţă, deci, este iminentă astăzi nu numai o atitudine de principiu perspectivistă, ci şi funcţionarea ei pe temeiul noilor cuprinderi ale idealului

---

[2] E. Papu, *Arta şi umanul*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1974, p. 6.

[3] I. Ianoşi, *Neartă-artă*. Vol. I, Cartea Românească, Bucureşti, 1982. p. 19, 50.

[4] N. Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, Bucureşti, 1974, p. 46. De fapt, libertatea „domneşte în creaţia însăşi" şi de aci „puterea aceasta unică a artistului creator" (*Ibidem*, p. 46, 47).

[5] A. Gehlen, *Imagini ale timpului*, Ed. Meridiane, 1974, p. 84, 87.

de om în lumea contemporană. Chiar prin proiecția prin lipsă, neîmplinire, înstrăinare a omului, în creațiile moderne se anunță iminența unui alt model decît cel clasic al omului. „Dispariția" anunță „apariția", adică alte modalități de configurare! De aci și semnificația majoră a unor creații moderne de vîrf, a căror cuprindere într-o înțelegere și interpretare nu poate ocoli „analizele filosofice". Căci arta este „posibilitatea fundamentală a omului de a-și făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume și a-și « rosti » această raportare"; „dificultatea constă în a înțelege ceea ce a fost rostit și arta acestei rostiri", înțelegere ce „trebuie să ajungă dincolo de ceea ce a fost rostit", aceasta și fiind „sarcina unei interpretări filosofice"[6].

2. Autorul acestor „analize filosofice", Walter BIEMEL[7], unul dintre cei mai reprezentativi esteticieni (și teoreticieni ai artei în genere)

---

[6] W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*. Phaenomenologica 28, M. Nijhoff, Den Haag, 1968, p. 237 /292 (293). A doua (uneori și a treia, în paranteză) cifră indică pagina din traducerea de față.

[7] După volumul: *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart* (hrsg. von P. Jaeger und R. Lüthe, Köngshausen & Neumann, Würzburg, 1983), p. 315, redăm:

„Walter Biemel provine din Transilvania, născut la 19.2.1918. A studiat filosofie, psihologie, sociologie și istoria artei la București, din 1937 pînă în 1941. Între 1942—1944 — studii la Martin Heidegger, în Freiburg im Breisgau. Din 1945 pînă în 1951 a fost cercetător la Arhivele-Husserl din Louvain, editînd mai multe volume din opera lui Husserl. În 1949 a promovat doctoratul în filosofie la Louvain cu o lucrare « Le concept de monde chez Heidegger », care a apărut în 1950. Din 1951 pînă în 1960 a fost cercetător principal la Arhivele-Husserl din Köln. În 1958 — abilitare cu lucrarea « Kants Begründung der Ästhetik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst », care a apărut în 1959 în Kant-Studien.

Din 1962 a funcționat ca Ordinarius (titular — nn.) de filosofie la Rheinisch-Westfalische Technische Hochschule Aachen. Din 1976 — la Catedra de filosofie la Staatliche Kunstakademie-Hochschule für bildende Kunst Düsseldorf, unde în anii 1980—1981 a funcționat ca director adjunct.

Centrul de greutate al lucrărilor sale se află în domeniul fenomenologiei și al filosofiei artei".

În: *Philosophisches Wörterbuch* (begründet von H. Schmidt, neubegr. von G. Schischkoff), 20. Aufl., A. Kröner Verlag, Stuttgart, 1978, p. 68, aflăm: „W.B., profesor în Aachen, născut la 19.2.1918 în Brașov/Transilvania, a interpretat, pornind de la fenomenologie și de la filosofia lui Heidegger, din punct de vedere filosofic, fenomenul artei".

Dicționarul de filosofie (Ed. politică, București, 1978), p. 73, menționează: W.B., „filosof și estetician german, participant activ la editarea operei lui Husserl, autorul unor remarcabile lucrări și studii istorico-filo-

contemporani, format în școala fenomenologică, îndeosebi pe linia orientării dată de Heidegger, s-a remarcat prin analize de profunzime, și cu un rar simț al nuanței și al valorii, asupra unor momente de vîrf din creația contemporană. Opera sa[8] se și poate grupa, cumva, sub genericul „analize filosofice", fără a neglija studiile sale temeinice și de perspectivă asupra

---

sofice și de filosofia artei. *B.* susține teza unității adevărului și artei într-o viziune umanistă și dialectică; potrivit acesteia, arta este un « medium » în care o epocă dobîndește « conștiința de sine »".

[8] Din *Liste der Publikationen* oferită în vol. *Distanz und Nähe*, p. 315–320, menționăm titlurile mai edificatoare: I — Cărți: Le concept de monde chez Heidegger (Paris-Louvain, 1950); Kants Begründung der Ästhetik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst (Köln, 1959); Sartre–Monographie (Reinbeck/Hamburg, 1964); Heidegger-Monographie (Hamburg, 1973); Zeitigung und Romanstiktur (anunțat pentru 1985); II. Ediții: Husserl: Husserliana II, III, VI, IX): Heidegger, Gesamtausgabe, vol. 21; Phaenomenologica 51 și 72; III. *Studii :* Husserls Encyclopedia Britanica — Artikel und Heideggers Anmerkungen dazu (1950); Heideggers Schrift „Vom Wesen der Wahrheit" (1952); Das Wesen der Dialektik bei Hegel und Sartre (1958); Die entscheidenden Phasen von Husserls Philosophierens (1959); Versuch einer Deutung von Picassos Polyperspektivität (1960); Platon und die Sophisten (1963); Kafkas Erzählung Poseidor (1964); L'ambiguité de la technique (1964); Von Kant bis Hegel (Vorlesungen, 1962); Hegels Ästhetik (Vorlesungen, 1962); Reflexionen zur Lebenswelt-Thematik (1972); Pop-Art und Lebenswelt (1971); Kunst und Situation (1972); Dichtung und Sprache bei Heidegger (1969); Zum Problem der Wiederholung in der Kunst der Gegenwart (1972); Artikel „Phaenomenology" (Encyclopedia-Britanica, Ausg. 1974); Metaphysik und Tehnik (1973); Das Wesen der Lust bei Kant (1974); Heidegger und die Metaphysik (1977); Die Bedeutung der Zeit für die Deutung des Romans (1980); Philosophie und Kunst (1979); The Development of Heidegger's Concept of the Thing (1980); Kritische Bemerkungen zu Alberts Kritik an der Hermeneutik und an Heidegger (1981); Sartres Leben als sein Werk (1981).

Menționăm că majoritatea acestor lucrări se află și în traduceri în: engleză, franceză, spaniolă, sîrbo-croată. Monografia „Sartre" este tradusă în daneză, suedeză, norvegiană, japoneză. „Analizele" sînt traduse în spaniolă și sîrbo-croată. Monografia „Heidegger" — în engleză, japoneză, coreană.

Oricum, o circulație a ideilor remarcabilă! De curînd (1984), Biemel a editat din: Heidegger Gesamtausgabe, vol. 53: Hőlderlins Hymne „Der Ister": „aceasta este prima prelegere pe care eu am audiat-o la Freiburg în 1942, venind de la București", îmi scria W. Biemel, la 8 iunie 1984 (de la Deyá-Baleares, España), menționînd că „din păcate, s-a făcut foarte puțin pentru a face cunoscută peste hotare arta românească contemporană". Neîndoielnic, viitoarele „Philosophische Analysen" vor cuprinde opere de vîrf din creația noastră, de pildă Brâncuși!

lui Platon, Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Sartre ș.a., precum și activitatea sa ca traducător [9]. Așa cum precizează colaboratorii săi, Biemel „a dedicat o parte esențială a cercetării și doctrinei sale filosofice relației dintre filosofie și artă. Alături de o înțelegere temeinică a artei epocilor trecute, el a manifestat un interes tot mai sporit pentru arta contemporană" [10].

Aparatul conceptual al „analizelor filosofice" provine din fenomenologie, îndeosebi din orientarea dată de Heidegger (prin ontologia *Dasein*-ului și ontologia operei de astăzi), așa cum o arată frecvența termenilor și sintagmelor: „Timp"; „timp și temporalitate"; „apropiere și distanțare" (Nähe und Distanz); „distanțare și apropiere"; „reluare" (Wiederholung) „situație" (în genericul: Kunst und Situation); „lumea vieții" (Lebenswelt). Însuși demersul teoretic constitutiv „analizelor" este structurat cu ajutorul acestor termeni [11] și oferă o procedură de factură hermeneutică, ce amintește teza lui Dilthey: hermeneutica „își află centrul de greutate în *explicitarea* (Auslegung) sau interpretarea rămășițelor de existență umană conținute în scriere"; în felul acesta, „scopul ultim al procedeului hermeneutic este de a-l înțelege pe autor mai bine decît s-a înțeles el însuși" [12].

---

[9] Biemel a tradus în limba franceză următoarele lucrări: K. Jaspers, Die geistige Situation der Zeit / La situation spirituelle de notre époque, cu J. Ladnière, Desclée-de Brower-Nauwelaerts, Paris-Lauvain, 1951; M. Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit / De l'essence de la vérité, cu A. De Waelhens, 1948 Vrin-Nouwelaerts, reluată la Gallimard, 1968; M. Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik / Kant et le problème de métaphysique, cu A. De Waelhens. Gallimard, Paris, 1953. În vol.: *Distanz und Nähe*, p. 320 se menționează și: „*Was ist Metaphysik?* — ins Rumänische, mit Alexandra Dragomir, erschienen 1956 (?) — in der Zeitschrift *Luceafărul*".

[10] P. Jaeger / R. Lüthe, *Zur Einführung*, în: *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, p. 9. Titlul „Distanz und Nähe" — precizează autorii — „indică pe deoparte relația ambivalentă a artei și filosofiei respectiv științei, pe de altă parte raportarea, sub aspect problematic, a cercetătorilor din zilele noastre la arta contemporană"; căci „fenomenul «artă contemporană»" rămîne de elucidat „din perspective diferite" (*Ibidem*).

[11] Așa cum o arată lucrarea *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur modernen Romanstruktur* (Stifter, Flaubert, Th. Mann, Faulkner, Vargas-Llosa), anunțată de K. Alber-Verlag (Freiburg/München) pentru 1985. De fapt, încă în *Philosophische Analysen der Kunst der Gegenwart*, p. VIII/24. Biemel spunea: aci Kafka, Proust, Picasso; „cu timpul, sper să pot realiza și alte interpretări de acest fel".

[12] W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, în: *Gesammelte Schriften*. Bd. V, 6. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1957, p. 319, 331.

Biemel însuși, analizînd tematica husserliană a „lumii vieții" (Lebenswelt), scria: „nu este vorba aci de capricii personale, ci de a nimeri *în apropierea a ceea ce este gîndit* (*in die Nähe des Gedachten* — subl. n.), de a ne îndrepta spre acolo. Căci esențialul nu-mi pare a-l constitui ceea ce avem noi să spunem despre aceasta, ci ceea ce ni se adresează din această gîndire, ceea ce a rămas viu în ea, în așa fel încît să ne situăm corespunzător exigențelor ei. Reflexiile nu trebuie menite a spune ceva *despre* Husserl, ci să dea cuvîntul lui Husserl însuși" [13]. În genere, este ușor de observat „că orice lectură este înainte de toate ceva în genul unei regăsiri a propriilor gînduri, altfel spus, că sîntem stimulați de autorul însuși să proferăm propriile noastre gînduri conținutului de fapt la care ele se referă. Nu este deci atît de simplu să-l ascultăm pe autorul însuși. Căci totdeauna ne auzim mai întîi pe noi înșine, fie aceasta chiar la îndemnurile autorului. Este nevoie astfel de o încordare deosebită, ca să ne dezbărăm de propriile noastre capricii și tîlcuri și să lăsăm autorul să vorbească" [14].

Trebuie adăugat apoi că, în textul unui autor „nu trebuie să distingem numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși îi este încredințat, ceea ce în spusa lui îi este împărtășit, nouă însă nu... Tocmai de aceea și este atît de greu să înțelegem un autor, cu toate că textul său se află în fața noastră; căci în orice text sînt de auzit totodată precursorii (textele mai timpurii), iar urmașii deja anticipează. De aceea și durează atît de mult pînă ce putem să citim efectiv un autor" [15].

Procedura unor „analize filosofice" — o problemă de metodologie, în fond — constituie premiza și modalitatea de abordare, una în spiritul hermeneuticii, resemnificată însă prin prisma unor concepte husserliene și heideggeriene. O spune autorul însuși: „În analizele noastre vom încerca să înaintăm de fiecare dată în doi pași, ce pot fi denumiți cel mai adevcat prin termenii de *expunere* (Auslegung) și *interpretare* (Deutung). În prima

---

[13] W. Biemel, *Reflexionen zur Lebenswelt-Thematik*, în: *Phänomenologie heute*, Festschrift für Ludwig Landgrebe, hrsg. von W. Biemel, Phaenomenologica 51, M. Nijhoff, Den Haag, 1972, p. 49.

[14] *Ibidem*, p. 49—50.

[15] *Ibidem*, p. 50. Tocmai de aceea, autorul propune următoarea procedură: „Începem cu o scurtă analiză a textului... căutăm să considerăm textele premergătoare în relevanța lor posibilă, pentru a înainta în cele din urmă, de la textul inițial la desfășurarea mai tîrzie în care această problematică este elaborată și stabilită în așa fel încît cititorul încearcă impresia de a fi fost dintotdeauna prezent în filosofarea autorului... Este încercarea de a descoperi ceea ce autorului însuși îi era ascuns" (*Ibidem*, p. 51).

parte va avea loc demontarea structurii interne a povestirii, respectiv a operei de artă plastice, pentru a face astfel vizibil modul în care componentele lor se înlănțuie necesar. Abia după relevarea texturii respectivei opere poate fi pusă întrebarea: Care este semnificația bucății literare? Ce exprimă opera de artă pe care o privim? Dezvoltarea acestei problematici are loc în cea de a doua parte a analizei, pe care am convenit să o denumim *interpretare*. Ea este cea care trebuie să ne transpună în dimensiunea *apropierii* (Nähe) din care s-a ivit acea operă" [16].

3. O asemenea hermeneutică a operei acționează în contextul unei concepții despre artă ca limbaj, mai exact ca „rostire" (eine Weise des Sprechens), în care se cer delimitate riguros: „ceea ce a fost rostit"; „arta acelei rostiri"; înțelegerea (care trebuie „să ajungă dincolo de ceea ce a fost rostit") acestei „rostiri". De aci și rosturile unei interpretări filosofice, unor „analize filosofice", bazate pe concepte-cheie ca: *situație; repetare* sau reluare (Wiederholung); *apropiere* (Nähe); *distanțare* (Distanz).

Într-o asemenea *interpretare* (philosophische Deutung), o operă de artă este recunoscută ca atare numai cu certa condiție a venirii prin ea a structurii însăși a unei modalități de creație: printr-un roman — structura „romanului"; printr-un tablou — structura „tabloului" ș.a. De unde și nevoia aflării „tipului de apropiere" care se manifestă într-o operă (povestirile lui Kafka, romanul lui Proust, tablourile lui Picasso din „analize filosofice" sînt edificatoare în acest sens). „Ceea ce caracterizează existența artistică — scrie Biemel — este crearea a ceva care, în felul său, nu a existat mai nainte... Creația artistică aduce ceva nou, pe care noi îl percepem: este tocmai ceea ce o distinge de toate celelalte entități existențiale" [17]. Este tema exemplarității, a caracterului de unicat, propriu operelor de artă care, în viziunea acestor „analize", „ne dăruiesc o nouă viziune asupra lumii în care trăim și asupra noastră înșine. În esența lor, ele sînt întotdeauna inaugurale, deschizătoare de perspective. Arta unei epoci exprimă treapta pe care umanitatea a atins-o în acel moment" [18].

„Existența artistică" este astfel consubstanțială cu umanul (în forma universalității: umanitate, în fond omenescul) tocmai întrucît distanțarea de „evenimentele întîmplătoare" nu înseamnă „ruperea de istorie, ci tocmai

---

[16] W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, p. VII/24.

[17] *Ibidem*, p. 61/97.

[18] *Idem*.

relevarea fondului ei"; căci nu mai este vorba aci de individ ca atare (trăirea personală ca atare a fost „suprimată"), „ci mai degrabă de ipostaza sa istorică, de *ființa sa istorică determinată* (subl. n.)"[19]. La nivelul unei opere „noi devenim alții și, putîndu-ne detașa de noi înșine, ne apropiem cu adevărat de noi. Această răsfrîngere asupra noastră înșine a privirii aruncate celuilalt, este o privire înainte și, totodată, înapoi, reflexie originară"[20].

În alți termeni: *Distanz und Nähe* (distanțare și apropiere), atît de caracteristice punctului de vedere fenomenologic în aflarea „locului" (Ort) operei ca atare, a ființei operei (forțînd termenii: opereitatea!) dintr-o anumită operă de artă. Această aflare e în funcție de prezența (sau absența) omului, a sensului (sau nonsensului), a cărui determinare mai îndeaproape stă sub incidența *Dasein*-ului heideggerian. „A sosit poate timpul — scrie Biemel — ca omul să fie conceput nu doar ca ființă rațională, ci și ca acea ființă ce poate cădea pradă absurdului, poate să fie dominată de către acesta și a cărei existență se situează *între* sens și nonsens. Întrucît nu vrea să-și recunoască acest *statut ontologic* (subl. n.), el respinge nonsensul ca absurd"[21].

În analizele concrete, pe structura unor opere de artă, Biemel resemnifică tezele lui Heidegger printr-o întoarcere la sursele husserliene, asimilate însă într-o modalitate proprie, așa cum o arată următoarele precizări: într-o „analiză cuprinzătoare" se poate diferenția „între ceea ce este antisens (Wider-sinnigen) și ceea ce este propriu-zis lipsit de sens sau nonsens (Un-sinnigen), unde apoi am putea echivala absurdul cu ceea ce este

---

[19] *Ibidem*, p. 67/102.

[20] *Ibidem*, p. 97/137.

[21] *Ibidem*, p. 19/47. „Sens — preciza Heidegger — «are» numai existentul uman *(Dasein)*... Numai acesta poate să fie cu sens sau fără sens" (*Sein und Zeit*, în: M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung, Bd. 2. V. Klostermann, Frankfurt a.M., 1976, p. 201). Mai pe larg despre aceasta în: Al. Boboc, *Filosofia contemporană*, E.D.P., 1982, p. 165—191.

De fapt, Biemel însuși recunoaște nu numai influența, ci și rolul formativ pe care l-a jucat gîndirea lui Heidegger în viața și opera sa, așa cum o arată textele: *Erinnerungen an Heidegger*, în „Allgemeine Zeitschrift für Philosophie", nr. 1, 1977, p. 1—23; *Erinnerungsfragmente*, în: *Erinnerung an Martin Heidegger*, hrsg. von G. Neske, Pfullingen, Neske, 1977, p. 15—24. În acestea din urmă, Biemel preciza (p. 18) că, odată cu *Sein und Zeit*, se împlinea „un cu totul alt mod de gîndire" decît pînă acum.

lipsit de sens"; aci însă analizăm „conținutul unei povestiri, sensul ei (Sinnhaftigkeit), chiar cu riscul de a nu găsi în final nici un sens" [22].

Asimilarea constructivă, și cu o altă finalitate, a dezvoltărilor teoretice ale lui Husserl și Heidegger este vizibilă atît în structurarea „analizelor filosofice", cît și în unele texte-program. Dintre acestea din urmă reținem cîteva.

Întrucît există tendința de a atribui sens unei povestiri (ca cea analizată — „Colonia penitenciară" a lui F. Kafka), prin interpretarea ei, este necesar să evităm dificultatea sensului „conferit de autorul interpretării, nu propriu povestirii însăși"; căci „afirmațiile asupra sensului povestirii trebuie să decurgă nemijlocit din povestirea însăși", în cazul concret luat aci, să vedem „în ce constă nonsensul povestirii", construită în întregime „conform *principiului nonsensului*", principiu ce constă *„în deformarea unui lucru în contrariul său"* [23]. Mai exact, „ceea ce apare la început ca nonsens (Unsinn) este de fapt contrasens (Widersinn), rezultat prin convertirea sensului în opusul său", și, ca urmare, putem spune că principiul de constituire al povestirii este *„metamorfozarea sensului în contrasens* și suprimarea de sine, în final, a acestuia din urmă" [24].

Din descrierea deformării pe care o cunoaște noțiunea de dreptate în povestirea lui Kafka, precum și din considerarea principiului contrasensului

---

[22] W. Biemel. *Philosophische Analysen...*, p. 19/47. Textul lui Husserl privea nemijlocit sfera „expresiilor și semnificațiilor", precizînd că „lipsa de sens *(das Sinnlose)* sau nesensul *(das Unsinnige)* nu se acoperă cu antisensul *(das Widersinnige)*, pe care vorbirea înclinată spre exagerare ține să-l prezinte ca fără sens *(sinnlos)*, cu toate că el constituie mai degrabă un domeniu parțial a ceea ce e cu sens *(das Sinnvolle)*"; „Conexiunea « pătrat rotund » prezintă, la drept vorbind, o semnificație unitară ce-și are modul ei de « existență », de ființare în « lumea semnificațiilor ideale », fiind evident în mod apodictic însă că unei semnificații care există nu-i poate corespunde un obiect existent. Dacă spunem, dimpotrivă, *un rotund sau, un om și un este* ș.a., atunci nu există nici un fel de semnificații care să corespundă sensului exprimat de astfel de legătură" (E. Husserl. *Logische Untersuchungen*, II. 1, 5. Aufl., M. Heidegger, Tübingen, 1968, p. 326). Aci Husserl pune sensul în contextul interacțiunii dintre semantic și ideatic, ambele dependente de „semnificare" — o structură *sui generis* constitutivă oricărui act cognitiv, intențional (Despre acestea în: Al. Boboc, *Confruntări de idei în filosofia contemporană*, Ed. politică, București, 1983, p. 107 urm.).

[23] W. Biemel, *op. cit.*, p. 20/48; 22/50. În povestirea lui Kafka nonsensul rezultă „din răstălmăcirea caracterului unui om: individul de o docilitate împinsă la extrem este considerat un rebel" (*Ibidem*, p. 22/50).

[24] *Ibidem*, p. 23/51.

(Widersinn), care „nu este pur şi simplu nonsensul (Unsinn), ci rezultatul deformării, inversării sensului unui lucru", ca „fir conducător pentru înțelegerea povestirii" (aceasta e, de fapt, interpretarea pe care o oferă), autorul concluzionează asupra „tipului de *apropiere* (Nähe) dominant în această povestire": este „*apropierea în ipostaza pervertirii* (Nähe als Perversion), un procedeu straniu, neliniștitor, care își pune pecetea sumbră asupra epocii noastre" [25].

Iată o nuanțare de perspectivă: nu „apropiere" în genere, ci tipuri de apropiere, la baza lor aflîndu-se „procedeul transformării sensului unui lucru în contrariul său" (Widersinn), printr-o distorsiune pe care „o suferă ideea" (de libertate, de dreptate ș.a.) și, implicit, „ființa umană însăși" [26]. „Deformarea sensului nu este ceva dat, fix, ci apare ca un proces progresiv... Deformarea nu înseamnă pur și simplu că un sens poate fi transformat la întîmplare în contrariul său, ci că o astfel de trecere radicală atrage după sine și o alta ș.a., proces pe care l-am numi *dialectica deformării sensului*" [27]. Deci, o idee de perspectivă a procedurii „apropierii". Ea încearcă recuperarea sferei umanului, deprinzînd semnificațiile „deformărilor" principale ale omului unei anumite condiții neumane, înstrăinate, accentuată de „deformarea timpului", care „nu mai este cadrul dat al posibilităților de realizare a omului, timp pentru a trăi efectiv, timp care poate fi împlinit, ci o scurgere goală ce constă doar în numărarea zilelor care au trecut" (cazul tipic al „Artistului foamei") [28].

Neintrarea (la propriu, nedeformat, intrarea) în timp rămîne o formă de bază a realizării umane, a personalizării, respectiv a nerealizării, a depersonalizării. Este o lecție majoră ce se desprinde din „Analize" și care le sporește semnificația pentru elaborarea unei perspective asupra implicațiilor unor mari creații din literatura și arta modernă, asupra legăturii acestora cu epocile istorice, păstrîndu-și însă autonomia și specificitatea. Ca „mod fundamental de raportare a omului la existent", munca însăși „devine performanță de muncă. Omul este recunoscut ca om numai în măsura în care prin activitatea sa își probează în fiecare clipă puținţa de a dispune" [29].

---

[25] *Ibidem*, p. 37/67.
[26] *Ibidem*, p. 41/71; 50/83.
[27] *Ibidem*, p. 55/89.
[28] *Ibidem*, p. 63/99,
[29] *Ibidem*. p. 107/149.

Totul trimite astfel la om şi la modul său de a fi, prin „instituire", „instalare", „producere", muncă, adică prin intrarea omului „în rolul său de subiect", dar şi prin pierderea de sine. De fapt, „apropierea însăşi se măsoară după gradul în care se dispune de existent"; în povestirea de faţă, „rezultatul consideraţiilor noastre (esenţa artei este manifestarea apropierii) şi-a găsit o confirmare concretă" [30].

„Apropiere" nu este astfel o structură în operă, nu este existentă, dar are fiinţă, este o „prezenţă" tocmai prin fiinţa ei, prin modul ei de a fi şi, de aceea, se spune că se vorbeşte „*dinăuntrul* ei" (al „apropierii"). Avem senzaţia că înţelegerea statutului „apropierii" presupune înţeleasă „diferenţa ontologică" [31]. Tocmai întrucît are doar fiinţă, „apropiere" nu trebuie luată ca „ceva existent".

Creatorul de artă (autorul spune: *Dichter*) este înzestrat cu un simţ deosebit „de a parcurge *modul* în care apropierea domină într-o anumită epocă şi de a-l înfăţişa, fără a numi efectiv apropierea respectivă. Căci nu de a o numi este vorba, ci de a o prezenta; multe lucruri pot fi numite fără a exista într-adevăr. Rostirea poetică se distinge de cea uzuală tocmai prin faptul că ea face să fie prezentă această apropiere" [32].

Se pun aci două probleme: a) cum poate gîndirea să conceapă „fenomenul apropierii", adică „să se interogheze asupra temeiului său"; b) analizele concrete „să arate care este tipul de apropiere hotărîtor într-o operă, să depisteze momentele dificile ale accederii la această apropiere şi atitudinea fundamentală a omului care ţine de ea" [33]. Artistul ne vorbeşte astfel „*dinăuntrul* apropierii"; cel ce o abordează prin gîndire trebuie „să facă *apropierea însăşi* inteligibilă, fără a-i distruge însă caracterul propriu, de neobiectivat" [34].

În alţi termeni, creatorul de artă evocă „apropierea" prin prezentarea ei, gînditorul vrea să o cunoască ca atare, ca „apropiere", să ştie ce se petrece în ea şi de ce se întîmplă aşa.

---

[30] *Ibidem*, p. 126/169; 129/172.

[31] Principiu de bază al ontologiei lui Heidegger, temă prezentă (ca acţiune istorică implicită) în istoria gîndirii încă de la presocratici şi, mai ales, de la Aristotel. În formularea lui M. Heidegger: „ « Fiinţă » (Sein) nu poate fi conceptualizată ca existent (als Seiendes)"; „punerea fiinţei existentului (des Seins von Seienden) şi explicarea fiinţei constituie sarcina ontologiei" (*Sein und Zeit*, în *op. cit.*, p. 5, 36). Mai pe larg în: Al. Boboc, *Confruntări de idei în filosofia contemporană*, p. 222–228; 233–242.

[32] W. Biemel, *op. cit.*, p. 130/174.

[33] *Idem.*

[34] *Idem.*

La Proust de pildă, întîlnim „o trăsătură care poate fi considerată pur fenomenologică, dacă prin fenomenologie se înțelege arta de a face ceva să fie prezent, de a-l aduce neschimbat sub o privire, care îl sesizează deîndată, fără să se lase abătută de la ceea ce este esențial. În loc de a spune ceva despre persoana povestitorului, acesta se înfățișează, pe el însuși, se arată pe sine"[35]. Edificatoare pentru aceasta este „stratificarea temporală", în fond „elementul cel mai important al prezentării": „trăirea obişnuită ţine de « acum », de ceea ce este tocmai prezent în care se şi pierde, se dizolvă. Proust îl smulge pe cititor din această pierdere de sine în prezent", printr-un procedeu specific: „cuplarea prezentului, trecutului și viitorului, specifică datorită prezenței concomitente a trei ipostaze temporale"[36]...

Perspectiva „apropierii" aci pare legată tocmai de „revendicarea prezenței simultane a dimensiunilor eterogene ale timpului", de faptul că totul își primește semnificația „nu de la obiect, ci de la orizontul de semnificație al subiectului"[37]. Timpul apare aci „ca forță a transformării"; „ceea ce contează este doar clipa prezentă... un *acum*, care nu se petrece nu mai este de fapt *acum*. A spune *acum* are sens numai dacă în felul acesta este surprins momentanul, din a cărui înnoire permanentă se naște timpul"[38]. Totul se leagă, se pare, de „o distincţie neformulată ca atare între ceea ce știm și ceea ce sîntem"; tocmai de aceea se produce transformarea *timpului* în personajul principal al romanului, trecerea de la numeroasele personaje „către « personajul » invizibil, dar atotcuprinzător: timpul"[39]. Finalitatea romanului este de a-l face pe cititor să se aplece asupra lui însuși, „dimensiunea timpului în care opera lui Proust ne transpune și pe care ea o recîștigă, ne dezvăluie că în ființarea sa în timp omul dobîndește apropierea, că aceasta nu este ceva dat, ci ceva care rezultă din propriul fel de a deveni al omului"[40]. Revine astfel „*tema fundamentală a apropierii* (Nähe), care a constituit *firul conducător al analizelor noastre* asupra întrepătrunderii artei și filosofiei" (Subl. n.)[41].

---

[35] *Ibidem*, p. 143 (144)/192.
[36] *Ibidem*, p. 155/205.
[37] *Ibidem*, p. 157/207; 161/212.
[38] *Ibidem*, p. 177 (178)/229.
[39] *Ibidem*, p. 172/224; 185/236.
[40] *Ibidem*, p. 235/290.
[41] *Idem*. Îndeosebi după desfășurarea interpretării timpului în opera lui Proust, numita „apropiere", prin consubstanțialitatea ei cu timpul (ca temporalitate, în forma universalității, deci!), își

4. Revine aci discuția despre artă înțeleasă ca „o limbă cu mai multe nivele posibile de înțelegere. La fiecare abordare a ei afli ceva nou; cît de departe avansează înțelegerea, variază foarte mult de la un caz la altul. Arta este o limbă care necesită o interpretare, lucru valabil nu numai pentru arta modernă, ci și pentru cea «clasică». Diferența constă doar în faptul că în arta modernă această necesitate devine manifestă, deoarece aci trimiterea la obiect, eroare foarte la îndemînă, cel mai adesea lipsește. Arta este o scriere hieroglifică; ea necesită o traducere, trebuie oarecum transcrisă“ [42]. Așa cum o arată tablourile lui Picasso (în care „linia expresiei este linia posibilității de a dispune“, important fiind nu „obiectul în autonomia sa, ci în dependență de cel care-l prezintă“), în arta modernă „ceea ce se oferă în primul rînd nu este ceea ce este văzut, obiectul“, ci „însuși cel ce privește“ [43]. Are loc aci „cotitura către subiectivitate“, în care autorul vede „schimbarea definitivă a «sistemului de raportare»“, în sensul că sarcina artei constă „în a ridica la nivelul reflecției activitatea constructivă, de creare a lumii *realizate de conștiință în mod conștient* (subl.n.), de a o reproduce în mod sistematic în puritatea ei, a o prelua, ca să spunem așa, ca o activitate liberă“ [44].

---

vădește sursele heideggeriene: ... „cum pe de o parte apropierea poartă opera către fenomene, iar pe de altă parte este determinată pornind de la construcția structurii temporalității“ (W. Biemel, *Martin Heidegger* în *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Rheinbeck bei Hamburg, 1973, p. 58).

[42] W. Biemel, *op. cit.*, p. 239/294.

[43] *Ibidem*, p. 252/309; 254/311.

[44] *Ibidem*, p. 246/303. Teza este de o deosebită importanță pentru înțelegerea specificului creației moderne, în care împletirea dintre inconștient și conștient e rezultatul supralicitării „activității constructive pure“. Poate acum devine clar sensul tezei lui Dilthey despre participarea factorilor inconștienți în actul creației. Pe linia acestei tradiții, W. Biemel preciza, în alt context: „dacă pornim de la premiza că arta nu este un joc oarecare, arbitrar, însă nici o activitate orientată către utilitate și folosință, adică nu este de apreciat după succesul dobîndit, ci este ceva în genul unei limbi, atunci se ridică întrebarea: există limbi ininteligibile, și ce este exprimatul (Gesprochene) în aceste limbi? Căci neîndoielnic ajungem la dificultăți, mai ales în cazul artei contemporane, iar acestea decurg din faptul că nu știm ce se petrece (geschieht) în artă“ (*Zum Problem der Wiederholung in der Kunst der Gegenwart*, în: *Sprache und Begriff. Festschrift für Bruno Liebrucks*. A. Hain, Meisenheim am Glan, 1974, p. 269).

În condițiile în care se acceptă teza „că în artă ceva parvine în limbaj (zur Sprache kommt)“, acest „fenomen de cercetat“ este „cel al *reluării*

Toate aceste „Analize" sub semnul „tipului de apropiere" presupun o bună înțelegere a fenomenologiei și a hermeneuticii, fără a se reduce la o simplă aplicare a acestor tipuri de gîndire „modernă". Căci „Analizele" sînt concepute ca „o încercare de înțelegere și interpretare a artei din perspectiva filosofiei", încercare ce necesită „depășirea abordării « estetice »" prin considerarea artei „drept un limbaj care nu numai că nu desemnează pur și simplu lucruri și situații, ca de obicei, ci exprimă modalitatea dominantă de raportare a omului la lume *(Weltbezug)*. Într-un anumit sens putem spune, desigur, că ea (arta — n.n.) este o scriere hieroglifică, care, pentru a deveni inteligibilă, trebuie tălmăcită" [45]. Pentru o asemenea „tălmăcire", autorul propune termenul de „apropiere" care nu are nimic comun cu situarea în spațiu a lucrurilor și distanța dintre ele; dimpotrivă, „ea trimite la *acel temei*, niciodată cuantificabil, al raportării omului la lume, ce caracterizează o anumită epocă" [46].

În forma unei „Wiederholung", iată aci motivele de gîndire esențiale cu care încep „Analizele filosofice". Căci prefața a fost scrisă, totuși, la urmă!

„Apropierea" este, deci, o cale de interpretare a artei înțeleasă ca un limbaj ce exprimă „modalitatea dominantă" a raportării omului la lume, acesta din urmă fiind temeiul punerii în prezență a lumii prin opera de artă. „Raportarea la actualitate este ceva în mod expres voit și, ca atare, trăitul concret în întregime nemijlocit devine tematic. O asemenea artă ne permite în cele din urmă să fim pentru ceea ce sîntem — în sensul trăitului de către noi... Este necesar așa ceva? Nu este trăitul așa de nemijlocit « al nostru » încît să nu mai avem nevoie de o expunere reluată prin artă?... *În repetarea (Wiederholung) expunerii dobîndim distan-*

(Wiederholung)", adică „un fenomen în care se vestește ceva, a cărui semnificație proprie este următoarea: a se anunța—pe sine, a se arăta—pe sine, a trece—în fenomen" (*Ibidem*, p. 270). Ce „trece—în—fenomen" însă? Putem recurge la romanul lui Proust „A la recherche du temps perdu", în a cărui structură ajungem la „fenomenul repetării"; „romanul oferă istoria nașterii romanului — ale cărui evenimente, fenomene, trăiri și persoane autorul le aduce aci pentru a începe în cele din urmă cu scrierea operei, înainte ca aceasta să fie prea tîrziu... Cu sfîrșitul ne aflăm astfel la început" (*Ibidem*, p. 271).

[45] W. Biemel, *op. cit.*, p. VII/23.

[46] *Ibidem*.

ţare (Distanz), necesară pentru ceva în genul punctului de vedere"[47] (subl. n.). Arta este astfel un limbaj numai în sensul „că în artă capătă expresie ceva despre fiinţa omului, ceea ce înseamnă totodată despre comportamentul său faţă de semenii (Mitmenschen) săi, faţă de lumea care îl înconjoară"[48].

Propus ca perspectivă interpretativă asupra „artei contemporane", termenul „apropiere" nu indică propriu-zis un procedeu metodologic, care ar putea lua forma unui concept cu valoare euristică. Trebuie să ne imaginăm, de aceea, o hermeneutică postromantică de factură diltheyană resemnificată prin hermeneutica *Dasein*-ului heideggerian, pentru care „Verstehen und Auslegung" (comprehensiune şi explicitare) sînt în principal căi de acces spre „fiinţa existentului uman" (Sein des Daseins), mijloace de punere a demersului interpretativ în prezenţa sensului acesteia, sau, mai exact, de punere a acestei prezenţe, prin opera de artă, în orizontul unui demers teoretic.

„Apropierea", ca şi opera, este mai mult decît apropiere, este „distanţare şi apropiere", aşa cum opera este totodată fiinţa operei dintr-o operă de artă şi opera de artă ca atare. Tocmai în acest sens, Biemel spunea că odată cu o mare operă (romanul lui Proust de pildă) venim faţă în faţă cu o „reluare" (Wiederholung) ce face ca opera să fie operă numai în întregime; şi aceasta nu doar în ceea ce o priveşte, ci împreună cu însăşi fiinţa genului de creaţie de care aparţine (în cazul luat, „structura romanului" sau a fi-ul romanului ca roman), cu ceea ce produce ieşirea din „temporalizare" (Zeitigung) şi intrarea în temporalitate (Zeitlichkeit).

Opera ca fiinţa operei pune astfel o anumită operă în orizontul temporalităţii, o scoate din timpul efectiv spre timpul în forma universalităţii — o identitate cu sine, acelaşi-ul (das Selbe, le même) sau ceea ce este de gîndit într-o „apropiere", poate într-o semnificare! Oricum, e vorba de „locul" ontologic al operei de artă, nu de ceea ce în tradiţie se numea esenţa operei şi coincidea cu esenţa artei în sensul eidos-ului artistic, al prototipului creaţiei artistice. O „întoarcere pe dos a platonismului" (cum spunea Heidegger despre Nietzsche), în sensul că nu există adevăruri eterne, ci doar punerea sub semnul „eternei reîntoarceri a aceluiaşi-ului". Este tocmai ceea ce ne propune „apropierea" ca mod „de a nimeri în apropierea a ceea

---

[47] W. Biemel, *Kunst und Situation. Bemerkungen zu einem Aspekt der aktuellen Kunst*, în: *Philosophische Perspektiven. Ein Jahrbuch*, hrsg. von R. Berlinger u. E. Fink, V. Klostermann, Frankfurt a.M., 1972, p. 44.
[48] *Ibidem*, p. 27.

ce este de gîndit". Căci situarea nu înseamnă aci intrarea într-o situaţie ca rezultat al unui proiect, ci „a nimeri" într-o situaţie. „Apropiere" nu intră astfel în relaţia de denumire, ci în rostirea poetică — aceea care „face să fie prezentă această apropiere". Ireductibilul la inteligibilitate se asociază aci cu inefabilul operei! De aceea, totul capătă semnificaţie „de la orizontul de semnificaţie al subiectului", orizont determinabil ca timp.

Arta ca limbaj şi limbajul artei conduc astfel la om şi la lumea omului. Opera de artă şi „spusa" din ea constituie în esenţă o cale către om, împlinirile, dificultăţile şi neîmplinirile sale. Tocmai de aceea, „analizele filosofice", prezentate sumar aci, constituie o contribuţie la acest freamăt (care nu este niciodată prea tîrziu!) al căutărilor omului şi al modalităţilor de afirmare a personalităţii umane. „Perspectiva filosofică" asupra artei constituie totodată o pledoarie pentru valoarea de neînlocuit a demersului teoretico-filosofic în studiul creaţiei şi al operei şi pentru un echilibru dinamic între clasic şi modern, între abordarea estetică şi cea ontologică a operei de artă într-o istorie semnificativă (esenţială) a omului şi a culturii.

ALEXANDRU BOBOC

CUVÎNTUL AUTORULUI LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Faptul că cercetările mele filosofice asupra artei apar și în țara în care am crescut și mi-am făcut primele studii filosofice constituie pentru mine un prilej de nespusă bucurie. În mod deosebit aș vrea să evoc aci amintirea a doi dascăli cărora le rămîn îndatorat pe toată viața: Tudor Vianu și Traian Herseni. Prelegerile de estetică ale lui Tudor Vianu le-am audiat cu însuflețire, iar în seminariile sale mi-am conturat și primele elaborări teoretice. În ceea ce-l privește pe Traian Herseni, am fost impresionat de stilul său de lucru și de contactul nemijlocit cu studenții.

Aș vrea de asemenea să evoc aici atmosfera de afecțiune în care am viețuit împreună cu colegii mei români. Tocmai de aceea dedic această ediție profesorilor mei de odinioară și prietenilor mei români.

România are, așa cum se știe, o artă foarte bogată. Interpretările propuse de Lucian Blaga, interpretări cu care mai tîrziu m-am și familiarizat, m-au fascinat încă de timpuriu. Nu numai arta populară este de o bogăție exemplară, ci și arta contemporană. Nu este deloc o întîmplare că opera lui Brâncuși a acționat ca deschizătoare de căi în sculptura secolului al XX-lea. Ar fi cu totul îndreptățit ca artiștii români contemporani să-și afle și peste hotare recunoașterea ce li se cuvine. Pentru aceasta ar trebui să intensificăm și mai mult schimbul pe linia artelor; căci din toată bogăția artei românești se cunoaște peste hotare destul de puțin.

Traducătorului acestui text, George Purdea, și prefațatorului, Alexandru Boboc, le adresez pe această cale mulțumirile mele.

Deyà, iunie 1984

CUVÎNT ÎNAINTE

Analizele cuprinse în acest volum reprezintă o încercare de înțelegere și interpretare a artei din perspectiva filozofiei. Examinarea artei din punct de vedere exclusiv estetic ține de trecut; ceea ce nu înseamnă, firește, că un atare punct de vedere a fost definitiv abandonat, întrucît el ni se oferă nemijlocit, este cît se poate de comod și pune cele mai puține probleme.

Depășirea abordării „estetice" a artei se traduce în viziunea noastră în considerarea ei drept un limbaj care nu numai că nu desemnează pur și simplu lucruri și situații, ca de obicei, ci exprimă modalitatea dominantă de raportare a omului la lume (Weltbezug). Într-un anumit sens putem spune, desigur, că ea este o scriere hieroglifică care, pentru a deveni inteligibilă, trebuie tălmăcită. Termenul de *apropiere* (Nähe), introdus de noi, desemnează tocmai acest mod de raportare, care include nu numai relațiile interumane, ci și raportarea omului la existența non-umană, precum și la sine însuși. Apropierea nu are, așadar, în acest context, nimic comun cu situarea în spațiu a lucrurilor și distanța dintre ele, care poate fi întotdeauna măsurată și exprimată numeric; dimpotrivă, ea trimite la acel temei, niciodată cuantificabil, al relației omului cu lumea, ce caracterizează o anumită epocă.

Considerațiile ce vor urma își propun ca, prin analiza unor opere de artă, să ne facă să întrevedem ceva din modul în care *apropierea* în care ne aflăm noi înșine își exercită dominația. Iată de ce, pe de o parte, ele ridică pretenții mai mari decît interpretările pur literare, respectiv de istoria artei, cărora o atare perspectivă trebuie să le rămînă străină, iar, pe de altă parte, totuși mai modeste, întrucît o serie întreagă de aspecte importante pentru istoria literaturii și artei — începînd cu diversele influențe ce s-au exercitat

asupra operei și sfîrșind cu critica stilistică — pur și simplu nu sînt luate în considerare.

Nu am dori însă ca această ignorare intenționată să fie considerată ca trădînd o atitudine de dispreț față de atari cercetări. Ea reprezintă doar o limitare autoimpusă; dacă nu cumva și aceste limite acceptate vor trebui odată suprimate este o problemă la care deocamdată nu putem da un răspuns cert.

În analizele noastre vom încerca să înaintăm de fiecare dată în doi pași, ce pot fi denumiți cel mai adecvat prin termenii de *expunere* și *interpretare*. În prima parte va avea loc demontarea structurii interne a povestirii, respectiv a operei de artă plastice, pentru a face astfel vizibil modul necesar în care componentele lor se înlănțuie. Abia după relevarea alcătuirii respectivei opere poate fi pusă întrebarea: Care este semnificația bucății literare? Ce exprimă opera de artă pe care o privim? Dezvoltarea acestei problematici are loc în cea de a doua parte a analizei, pe care am convenit să o denumim *interpretare*. Ea este cea care trebuie să ne transpună în dimensiunea *apropierii* din care s-a ivit acea operă și al cărei purtător ea este.

Primele trei analize sînt dedicate lui Kafka; urmează apoi o cercetare asupra operei lui Proust, iar, în final, interpretarea unor tablouri ale lui Picasso. Cu timpul, sper să pot realiza și alte încercări de acest fel.

W.B.

Deyá, septembrie 1967

KAFKA

COLONIA PENITENCIARĂ

Conținutul acestei povestiri a lui Kafka poate fi rezumat în cîteva fraze. Un explorator vizitează o colonie penitenciară aflată undeva la tropice. Comandantul coloniei îl invită pe oaspete să asiste la o execuție condusă de către un ofițer căruia îi revine și funcția de judecător. Pentru aplicarea sentinței, acesta din urmă are la dispoziție o mașină de execuție, inventată de fostul comandant al coloniei, mașină cu care condamnatul poate fi ucis într-un mod pur mecanic, fără nici o intervenție a omului și într-un interval de douăsprezece ore. Ofițerul judecător îi explică exploratorului funcționarea aparatului, rugîndu-l în final să intervină favorabil pe lîngă comandant pentru această mașină sau măcar să nu o critice. Exploratorul îl refuză însă, căci procedeul de execuție i se pare cît se poate de crud. În urma acestui refuz, ofițerul se lasă el însuși ucis de către mașina pe care o apăra înflăcărat de mai multă vreme împotriva rivalilor acestui procedeu de execuție. Se întîmplă însă ca tocmai la executarea sa, mecanismul mașinii să nu funcționeze conform prescripțiilor. În loc de a fi străpuns și sfîșiat de către acele mașinii într-un interval de douăsprezece ore — timp în care acele scriau pe corpul condamnatului legea pe care acesta a încălcat-o — ofițerul va fi despicat și ucis într-un timp mai scurt.

Imediat după această întîmplare exploratorul părăsește colonia.

La prima lectură, cititorul are impresia că ceea ce i se prezintă este o simplă bizarerie, care nu poate decît să-l dezguste prin cruzimea ei. Se înțelege de la sine că povestirea

dacă nu ar fi fost decît creaţia unei închipuiri deformate şi bolnăvicioase, nu ne-ar preocupa deloc, şi cu atît mai puţin ne-am da osteneala să o analizăm şi interpretăm.

Dacă acceptăm că unul din criteriile pe care trebuie să le îndeplinească o povestire autentică este imposibilitatea rezumării conţinutului ei, care, procedînd în felul acesta, s-ar pierde, atunci „Colonia penitenciară" este fără îndoială o povestire autentică. Căci deşi rezumatul de mai sus, pe care l-am făcut noi înşine povestirii, nu comite nici o infidelitate, el nu redă totuşi cîtuşi de puţin conţinutul ei propriu-zis. Acest lucru trebuie să ne prevină împotriva procedeului de „redare exactă a conţinutului", aşa cum este practicat el de obicei şi la care recurge nemijlocit cititorul însuşi, atunci cînd se întreabă despre ce este vorba de fapt în această povestire şi cînd, ca răspuns, îşi reaminteşte diverse întîmplări relatate în povestire. S-ar putea însă ca cititorul care îşi rememorează povestirea să ia evenimentele nemijlocite doar ca atare, fără să sesizeze ceea ce le justifică, le întemeiază. În acest caz, al rămînerii la nivelul întîmplărilor ca atare, se încearcă înţelegerea artei din perspectiva vieţii cotidiene. Or, ceea ce distinge arta de viaţa reală este tocmai faptul că în aceasta din urmă întîmplările nu trimit la nimic din afara lor, în timp ce în arta adevărată nu pot apărea simple întîmplări. Să ne amintim de ceea ce spunea Aristotel: arta este mai adevărată decît istoria, întrucît ea nu redă tot ceea ce s-a întîmplat, ci doar esenţialul.

Expunerea. Structura povestirii

Comentariul care urmează nu-şi propune relatarea propriu-zisă a povestirii, ci mai curînd transpunerea cititorului în mersul în sine al acesteia, astfel încît el să se afle concomitent atît în interiorul cît şi în afara ei, pentru a o putea astfel reconstitui. Aşadar, de data aceasta, cititorului i se cere dedublarea poziţiei sale, spre a fi totodată în miezul povestirii şi în afara ei şi pentru a-şi putea da astfel mai bine seama de ceea ce se întîmplă.

„'Este un aparat deosebit', spuse ofițerul către explorator și îmbrățișă cu o privire oarecum admirativă aparatul, pe care îl cunoștea, totuși, foarte bine" [1].

Încă din prima frază sîntem transpuși direct în miezul povestirii. Tehnica stabilirii unor contacte nemijlocite ține de măiestria artei narative a lui Kafka. Despre ce este vorba în acest prime rînduri? Cîtuși de puțin de evenimente senzaționale, neprevăzute, ci pur și simplu de prezentarea unui aparat. De fapt, unei atari „prezentări" îi este dedicată cea mai mare parte a povestirii. Ofițerul coloniei penitenciare, căruia îi revine și funcția de judecător, îi explică exploratorului aparatul într-un mod cît se poate de sobru și concret.

Chiar din prima propoziție a povestirii aflăm că aparatul prezentat nu este unul oarecare. „Este un aparat deosebit" spune ofițerul, adjectivul „deosebit" prefigurînd totodată atmosfera în care se desfășoară povestirea. Ea este de la început pînă la sfîrșit o povestire „deosebită", lucru pe care vom încerca să-l reliefăm și noi, atît în partea de expunere a conținutului, cît și în partea de interpretare care îi urmează

Tot aici, în prima propoziție, devine limpede atitudinea ofițerului față de aparat, mai ales din „privirea oarecum admirativă" pe care el o aruncă acestuia. Unicitatea aparatului rezultă din mențiunea, că „privirea admirativă" a ofițerului se îndrepta către ceva, ce el „cunoștea, totuși, foarte bine". De obicei, obiectul admirației îl constituie un lucru care ne apare pentru prima oară, pe care nu-l putem concepe și înțelege nemijlocit sau este înconjurat de aura inexplicabilului. Și-apoi, noi admirăm de fapt performanța unui om, a unei ființe și nu a unei mașini, a unui aparat. De aici, acel „oarecum" adăugat de scriitor atunci cînd vorbește despre privirea admirativă a ofițerului.

Iată însă că aici aparatul este cel ce se bucură de considerația și admirația ce revin în mod obișnuit indivizilor care sînt, într-un fel sau altul, unici. În plus, admirația nu

---

[1] Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 155, traducere de Mihai Isbășescu.

este declanșată de un prim și neașteptat contact cu obiectul respectiv necunoscut, ci de ceva cunoscut foarte bine. Toate acestea ne sugerează că aparatul trebuie să fie într-adevăr aparte, dacă reușește să dea naștere unei asemenea reacții.

Faptul că ofițerul cunoaște aparatul „foarte bine" nu înseamnă doar că îi înțelege modul de funcționare și știe să lucreze cu el, ci, înainte de toate, că se identifică cu el. Legătura ciudată dintre ofițer și mașină este demonstrată de faptul că el se pune în serviciul acesteia. Întreaga povestire devine de neînțeles dacă nu se sesizează importanța care revine acestei legături. Tensiunea declanșată de caracterizarea aparatului ca „deosebit" trezește în cititor dorința de a afla mai multe despre acesta; firul povestirii revine însă la exploratorul căruia i se prezintă aparatul.

„Călătorul părea să fi acceptat doar din politețe invitația comandantului de-a asista la execuția unui soldat, condamnat pentru nesupunere și pentru insultă la adresa superiorului" [1].

Se creionează astfel o contradicție între interesul și admirația manifestată de ofițer față de aparat și dezinteresul oaspetelui coloniei pentru execuția la care a fost invitat să asiste. Lipsa de interes, indiferența chiar, am putea spune, vizavi de acest procedeu de execuție apărat de către ofițer este manifestată nu numai de explorator, ci de întreaga colonie penitenciară. În afara condamnatului și a soldatului care îl păzește, nu mai este nimeni prezent la locul de executare a pedepsei. Opoziția dintre interesul viu al ofițerului și indiferența exploratorului față de aparat face să se ivească un anumit contrast. Întrebarea pe care și-o pune cititorul aici este următoarea: va reuși ofițerul să-l clintească pe explorator din indiferența sa? Pentru a-l cîștiga de partea sa, astfel încît oaspetele coloniei să devină un admirator și protector influent al mașinii de execuție, ofițerul utilizează toate mijloacele. Strădania sa nu are însă efectul scontat, ci unul de-a dreptul opus.

Tot în acest prim paragraf devine vizibilă o nouă contradicție, generată de formularea delictului de care este acuzat

[1] *Ibidem*, p. 154.

condamnatul și esența reală a delictului. Despre condamnatul găsit vinovat de „nesupunere și insultă la adresa superiorului“ aflăm că „manifestă o asemenea supunere de cîine, încît aveai impresia că-l poți lăsa să umble liber pe povîrnișurile din jur și că, pentru a începe execuția, n-aveai decît să fluieri, ca el să vină numaidecît“ [1].

Firește, cititorul rămîne aici nedumerit: cum poate un om ascultător ca un cîine să dea dovadă de nesupunere? Căci nu există un indiciu mai clar al docilității sale ca acel fluierat al stăpînului pe care el l-ar fi urmat deîndată. Este cu neputință ca un asemenea nătîng, vegetînd animalic la locul unde urmează să aibă loc propria sa execuție, să fie capabil de o crimă ca aceea care i se impută. Actul de nesupunere și insultă la adresa comandantului presupun spirit de independență, o anumită capacitate a deținutului de a-și conștientiza situația în care se află. Și una și alta îi sînt străine acestui condamnat. Punerea sa în lanțuri se dezvăluie a fi prin urmare cu totul superfluă.

Să nu uităm că această contradicție este relevată de Kafka chiar de la începutul povestirii. În felul acesta sîntem transpuși de la bun început într-o atmosferă saturată de contradicții, care nu va fi cîtuși de puțin diluată pe parcursul povestirii, ci, dimpotrivă, va deveni și mai densă.

Cel de-al doilea paragraf vine să adîncească și mai mult opoziția dintre atitudinea exploratorului și cea a ofițerului. În timp ce primul „umbla încolo și încoace cu vădită lipsă de interes“ [2], cel de-al doilea se îngrijea de ultimele pregătiri pentru începerea execuției, cînd vîrîndu-se „sub aparatul îngropat adînc în pămînt“, cînd urcîndu-se pe o scară pentru a-i cerceta părțile superioare. Este straniu că toate aceste operații care cereau timp și care ar fi trebuit să fie executate de un subaltern erau efectuate chiar de ofițer, cu multă rîvnă și migală, ceea ce reliefează puternicul său atașament față de aparat. El vrea să fie singurul care se îngrijește de aparat, tot așa cum îndrăgostitul vrea să fie singurul care veghează la patul iubitei bolnave.

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*

De asemenea, aici devine manifestă şi o altă stare de lucruri contradictorie: după această atentă verificare a aparatului, ofiţerul se simţea „nespus de istovit" [1]. Or, utilitatea oricărei maşini constă tocmai în a-l scuti pe om de efort. Aici se întîmplă însă exact contrariul: manipularea maşinii necesită un efort epuizant.

Dar inversarea rostului maşinii nu este singura de acest fel. Să amintim aici doar alte două situaţii similare. Ofiţerul i-a luat condamnatului două batiste (pe care acesta din urmă le primise din partea unor doamne din anturajul comandantului), pentru a-şi proteja gîtul de apăsarea gulerului tare al uniformei, în timp ce făcea pregătirile în vederea execuţiei.

Ceea ce-l surprinde pe explorator şi pare să-l intereseze mai mult decît aparatul de execuţie este faptul că uniforma ofiţerului era mult prea greoaie, cu totul nepotrivită pentru regiunea tropicală. La această observaţie a savantului, ofiţerul îi răspunde: „Desigur,... dar ele (uniformele — n.t.) reprezintă patria, nu vrem să ne pierdem patria" [2]. Această afirmaţie trece însă deîndată în contrariul ei [3]: dacă cineva nu-şi mai reaminteşte defel de patrie, nu se mai simte legat prin nimic de aceasta decît prin uniformă, un obiect de îmbrăcăminte care în noile împrejurări a devenit o adevărată povară, atunci este neîndoielnic că el şi-a pierdut deja patria. Cramponarea încăpăţînată de un simbol exterior, cu totul inadecvat noilor condiţii de viaţă, exprimă într-un mod mult mai vădit existenţa sa apatridă decît renunţarea la această legătură superficială şi acceptarea improbabilităţii revenirii în patrie.

Toate aceste intervertiri dezvăluie structura fundamentală a povestirii care se desfăşoară în şi prin dezvoltarea unor

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] Lui Sokel îi scapă această contradicţie, luînd într-un sens pozitiv spusele ofiţerului: „Ofiţerul rămîne fidel patriei întrucît chiar şi sub arşiţa deşertului el nu renunţă la 'greoaia' uniformă a patriei" (Walter H. Sokel, *Franz Kafka, Ironie und Tragik*, Albert Langen — Georg Müller, München — Wien, 1964, p. 120).

contradicţii. Cursul ei urmează permanent trecerea de la o contradicţie la alta.

Exploratorul este prevenit de către ofiţer în legătură cu posibilitatea apariţiei vreunei defecţiuni: „Aparatul trebuie să funcţioneze douăsprezece ore fără întrerupere. Dar, chiar dacă intervin unele deranjamente, ele sînt foarte neînsemnate şi vor fi înlăturate numaidecît"[1]. Vom vedea însă că în realitate maşina de execuţie nu va funcţiona douăsprezece ore, ci doar cîteva secunde, iar ceea ce intervine nu sînt mici defecţiuni, ci descompunerea în totalitate a aparatului.

Pe parcursul prezentării aparatului, ofiţerul ajunge să vorbească despre inventatorul acestuia, fostul comandant, întemeietorul coloniei penitenciare. El însuşi se consideră, aşa cum o spune în mod deschis, fost colaborator al acestuia şi cel mai fidel discipol. „'Noi, prietenii lui, am ştiut chiar în clipa în care a murit că organizarea acestei colonii este atît de desăvîrşită în sine, încît — cel puţin vreme de mai mulţi ani — succesorul nu va putea modifica nimic, chiar dacă ar avea în cap mii de planuri noi'"[2].

Adevărul este însă că multe s-au schimbat de atunci, lucru care reiese fără echivoc din însuşi interesul scăzut manifestat faţă de execuţie. Poziţia ostilă a noului comandant faţă de aparatul de execuţie nu este trecută nici ea sub tăcere. De fapt, povestirea în totalitatea ei reprezintă o dezminţire a afirmaţiei conform căreia după moartea primului comandant al coloniei „nu se va putea modifica nimic". Opera fostului comandant decade mai degrabă de la sine.

Tot în timpul explicării aparatului se aminteşte de „denumirile întrucîtva populare" ale părţilor sale. Poporul nu este însă cituşi de puţin interesat de aparat. Apoi, între munca istovitoare şi murdară de mecanic pe care o execută ofiţerul şi uniforma sa greoaie de paradă există o discordanţă vădită. Explicaţiile entuziaste privind funcţionarea aparatului abia dacă sînt ascultate de călător şi de soldat

---

[1] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 155.
[2] *Ibidem*, p. 156.

(acesta din urmă „lăsase capul pe spate și nu se sinchisea de nimic" [1]), numai condamnatul străduindu-se să le urmărească, fără succes însă, întrucît nu știa franțuzește. El este de la natură atît de ascultător, încît chiar și aici, la locul execuției, urmărește cu o docilitate de cîine fiecare gest al ofițerului, dezmințind și prin aceasta acuzația de nesupunere ce i-a fost adusă.

Tehnica contradicției proprie povestirii (die Widersprüchlichkeit) se dezvăluie și pe parcursul descrierii aparatului ca întreg și a diferitelor sale părți componente. Aparatul în sine este contradictoriu, întrucît în cele din urmă neagă însuși scopul pentru care a fost construit. Funcția aparatului este de a realiza execuția condamnatului în așa chip încît moartea acestuia să survină ca urmare a „scrierii" cu grapa pe trupul său a legii de încălcarea căreia se face vinovat.

Pentru execuție, condamnatul este așezat și țintuit pe un „pat" care este antrenat apoi într-o mișcare trepidantă. Mișcarea patului este sincronizată perfect cu cea a „grapei", situată deasupra patului, și care este prevăzută cu ace; acestea străpung corpul condamnatului conform unui desen care, din partea superioară a aparatului, din „desenator", coordonează mișcările. Așadar, condamnatul trebuie să afle sentința pe propriul său corp, să descifreze scrisul „cu rănile sale". Dar, cum vom vedea deîndată, acest scris (șablon) este înconjurat de ornamente și înflorituri, astfel încît chiar exploratorului îi este imposibil să-l descifreze; cu atît mai puțin va putea face acest lucru cel ce suportă scrisul pe propriul său corp. Cu toate acestea, aparatul — și de aici provine de fapt și mîndria ofițerului — a fost conceput cu acest scop, de a scrie pe corpul condamnatului. Iată de ce textele-șablon sînt păstrate de către ofițer ca niște lucruri de neprețuit. Patul mașinii de execuție este căptușit cu vată, dar nu pentru a-i face vinovatului moartea mai ușoară, ci pentru a opri sîngerarea atunci cînd trupul acestuia este răsucit și rostogolit, deci pentru ca scrisul să apară mai clar.

[1] *Ibidem*, p. 157.

Un dispozitiv cu care este prevăzută grapa smulge apoi vata care eventual a rămas prinsă de răni. În același timp, din acele subțiri ale grapei țîșnește apă pentru a spăla de sînge corpul condamnatului, cu alte cuvinte pentru ca scrisul să devină lizibil. Pentru ca și spectatorii să poată vedea sentința scrisă, grapa este confecționată din sticlă. Prin urmare totul a fost conceput din perspectiva realizării acestei scrieri, care în final nu poate fi însă descifrată.

În ce privește părțile acestui aparat: patul, acea parte a mobilierului procurată mai înainte de toate pentru o locuință și care este atît de importantă întrucît îi permite omului să se odihnească, să se refacă pentru a fi capabil de noi realizări, locul în care bolnavul se însănătoșește și se deconectează, locul adăpostirii etc. este, în cadrul aparatului, locul unde condamnatul trebuie să sufere torturile cele mai îngrozitoare [1]. Ofițerul compară patul aparatului cu paturile mobile din sanatorii, considerîndu-l pe primul superior acestora din urmă — inversare cu atît mai șocantă cu cît scopul patului mașinii sale nu este de a înlesni însănătoșirea, ci de a ucide. El nu-și dă cîtuși de puțin seama de această inversare, justificîndu-și opțiunea pentru patul aparatului în felul următor: „numai că, la patul nostru, toate mișcările sînt calculate cu precizie; ele trebuie să fie perfect acordate cu mișcările grapei" [2].

Ceea ce este luat aici drept normă este precizia execuției tehnice, în timp ce funcția propriu-zisă pe care o îndeplinește aparatul este trecută cu vederea. Neîndoielnic, acesta reprezintă punctul terminus al oricărei inversări posibile.

La rîndul ei, grapa, unealta cu care este afînat pămîntul în vederea însămînțării, așadar, un instrument al fertilizării, își inversează complet rolul la nivelul aparatului, devenind un instrument pentru executarea condamnaților la moarte.

---

[1] Remarca lui Sokel referitoare la rolul pe care îl joacă patul în povestirile lui Kafka devine îndoielnică deîndată ce o raportăm la *Colonia penitenciară*, căci aici patul degenerează în opusul său.

[2] Franz Kakfa, *op. cit.*, p. 159—160.

„'Executarea propriu-zisă a sentinţei revine, de fapt, grapei'" [1].

Căluşul de pîslă pus în gura osînditului ţintuit de pat are menirea de a-l împiedica pe acesta să strige sau să-şi muşte limba. Acest obiect, în aparenţă uman, este la rîndul său lipsit de sens. Cum condamnatul va fi sfîşiat de către aparat, faptul că el îşi va muşca limba de durere, ar trebui să fie cu totul indiferent.

În fine, desenatorul are o funcţie absurdă, întrucît scrisul înfrumuseţat cu ornamente este ilizibil chiar şi de pe şablon.

Pe măsură ce descrierea aparatului avansează, se produce o schimbare în atitudinea exploratorului, indiferenţei iniţiale luîndu-i locul un interes crescînd. El pare să fie captat de ofiţer şi de entuziasmul acestuia; în realitate însă, acest interes sporit nu este cîtuşi de puţin un indiciu că el ar fi cucerit de fapta şi dăruirea ofiţerului. Dimpotrivă, odată cu interesul crescînd faţă de relatările interlocutorului său, se intensifică şi aversiunea faţă de procedeul de execuţie apărat de acesta. Creşterea curiozităţii exploratorului se situează la antipodul a ceea ce ofiţerul urmărea să deştepte în el.

Primul semn al noii atitudini a oaspetelui coloniei se exprimă în dorinţa de a afla care este sentinţa pe care grapa urmează să o scrie pe corpul condamnatului. În timp ce ofiţerul era preocupat exclusiv de explicarea funcţionării rafinate şi exacte a aparatului, de a demonstra *procedura de execuţie*, exploratorul nu vrea să afle decît care este sentinţa şi nimic mai mult. În felul acesta între poziţiile pe care se situează cei doi interlocutori se surpă o prăpastie care se va adînci pas cu pas, astfel încît în final nu va mai exista posibilitatea nici unui acord. Procesul de dezbinare declanşat acum nu va mai putea fi oprit [2].

La început, ofiţerul nici nu înţelege întrebarea care îi este adresată, referitoare la sentinţa pronunţată, şi rămîne uimit de faptul că aceasta nu i-a fost comunicată explorato-

---

[1] *Ibidem*, p. 160.

[2] Iată de ce ni se pare eronată sublinierea de către Sokel a admiraţiei exploratorului faţă de ofiţer, ca şi cum între ei ar putea exista o anumită comuniune sufletească.

rului de către comandant, așa cum obișnuia să facă fostul comandant; apoi, se scuză și cuprins de enervare „pe buze i se contură o înjurătură, dar se stăpîni și preciză doar: 'Eu n-am fost informat despre asta, nu este vina mea. De altfel sînt cel mai în măsură să explic tipurile noastre de sentințe, întrucît am aici — se bătu cu mîna peste buzunarul de la piept — respectivele schițe făcute chiar de mîna fostului comandant'" [1].

Așadar, întrebării concrete ce i-a fost adresată de către explorator, ofițerul îi răspunde invocînd *tipurile* de sentințe, formele posibile ale execuțiilor, de parcă asta ar fi vrut să afle interlocutorul său. Iar cînd exploratorul se interesează de soarta omului pe care îl are în față, ofițerul începe să-i vorbească despre fostul comandant, care întruchipa în persoana sa totul: soldatul, judecătorul, constructorul, chimistul, desenatorul. Pentru ofițer, așadar, importantă nu este *această* sentință, ci schițele realizate de către fostul comandant, conform cărora se reglează mișcările grapei.

Absurdul acestui procedeu de execuție devine foarte limpede din chiar reflecția ofițerului: „'Sentința noastră nu e aspră. Condamnatului i se scrie cu grapa pe trup porunca pe care a încălcat-o. Acestui condamnat, de pildă, — ofițerul arătă spre omul de lîngă el — i se va scrie pe trup: Cinstește-l pe superiorul tău'" [2].

Dacă pedeapsa cu moartea este considerată o sentință care „nu e aspră" înseamnă că ea este evaluată ca atare numai din perspectiva celui care osîndește, nu și a celui osîndit. Dar despre nonsensul acestei proceduri punitive vom mai vorbi ulterior.

Prăpastia ce există între cei doi interlocutori este prezentată de Kafka într-un mod lipsit de echivoc. Pentru explorator, o atare jurisdicție, care condamnă la moarte, pentru nesupunere față de superior, pe un om ce manifestă o supușenie de cîine, este pur și simplu de neînțeles și nici nu poate fi altfel.

---

[1] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 160.
[2] *Ibidem*, p. 161.

„Exploratorul ar fi vrut să întrebe încă multe lucruri, dar în prezenţa osînditului nu mai întrebă decît: 'Îşi cunoaşte sentinţa?' 'Nu', răspunse ofiţerul şi vru să continue numaidecît cu explicaţiile, dar exploratorul îl întrerupse: 'Nu-şi cunoaşte propria sentinţă?' 'Nu, spuse ofiţerul din nou, apoi se opri o clipă, ca şi cum ar fi cerut exploratorului să-şi motiveze mai pe larg întrebarea, şi spuse într-un tîrziu: Ar fi inutil să i se spună. O s-o afle pe propria-i piele'. Exploratorul era pe punctul de-a tăcea, dar îl simţi pe condamnat fixîndu-l cu privirea; părea să-l întrebe dacă poate fi de acord cu procedeul descris. De aceea, deşi se rezemase comod de spătar, se aplecă din nou înainte şi întrebă mai departe: 'Dar ştie măcar că a fost, de fapt, condamnat?' 'Nici asta', spuse ofiţerul şi-i zîmbi exploratorului, părînd să mai aştepte şi alte întrebări ciudate. 'Nu se poate, reluă exploratorul, trecîndu-şi mîna peste frunte, atunci omul ăsta nu ştie nici măcar acum ce ecou a avut apărarea lui?' 'N-a avut ocazia să se apere', ripostă ofiţerul, privind într-o parte, ca şi cum ar fi vorbit pentru sine, nevrînd să-l jignească pe explorator prin relatarea unor lucruri de la sine înţelese. 'Dar trebuia să i se ofere prilejul să se apere', insistă exploratorul ridicîndu-se din fotoliu" [1].

Putem sesiza în acest pasaj un fel de crescendo interogativ: fiecare întrebare a exploratorului primeşte un răspuns negativ, ceea ce-i sporeşte acestuia iritarea (încît în cele din urmă el nu mai suportă să stea pe scaun), în timp ce ofiţerul parcă se ruşinează de întrebările fără noimă care îi sînt puse. Mai mult, acesta din urmă se vede silit să-i explice exploratorului lucruri care i se par de la sine înţelese, iar incapacitatea interlocutorului de a înţelege îl face pe ofiţer pur şi simplu să zîmbească, aşa cum zîmbeşti de neştiinţa unui copil. Cum însă, în acelaşi timp, el urmăreşte să-l convingă pe explorator de justeţea procedeului pe care îl apără, nu are încotro şi îi explică în ce constă esenţa jurisdicţiei sale. Este semnificativ faptul că ofiţerul nici nu percepe iritarea şi revolta exploratorului, temerea sa fiind doar că „risca

[1] *Ibidem*, pp. 161–162.

să fie împiedicat, pentru multă vreme, a mai explica aparatul"[1]. Venerabilul aparat îi captează în așa măsură atenția încît nu numai că nu-l mai bagă în seamă pe condamnat, dar în însăși reacția exploratorului nu vede altceva decît o supărătoare pierdere de vreme. El ar prefera să vorbească numai și numai despre aparatul de execuție, pe care, după oferirea explicațiilor, să-l pună deîndată în mișcare. Întîlnim aici o altă inversare tipică: aparatul, care servește executării sentinței, este slăvit ca scop în sine. Numai sub presiunea timpului ofițerul explică — ceea ce ar fi trebuit să facă de la bun început — principiul care îl călăuzește pe el în judecarea cuiva: „Vina este mai presus de orice îndoială. Alte tribunale nu pot urma acest principiu, întrucît sînt alcătuite din mai multe capete și mai au și alte instanțe superioare. La noi însă nu e așa..."[2]. Acest lucru contravine oricărei justiții, oricărui proces juridic care începe cu dezvăluirea împrejurărilor reale ale delictului ce i se prezintă și procedează cu mare grijă la stabilirea vinovăției sau nevinovăției acuzatului, oferind acestuia de asemenea posibilitatea de a se apăra. Dacă ofițerul dă toate aceste explicații, el o face doar ca urmare a întrebărilor insistente ale exploratorului ce nu vrea să se mulțumească cu aflarea modului de aplicare a sentinței și dorește să cunoască sentința însăși.

Dispoziția dată condamnatului și pe care acesta o încălcase este ceva lipsit de sens: să se scoale din oră în oră, odată cu bătaia ceasului, și să salute în fața ușii căpitanului. Într-o noapte, pe la orele două, căpitanul îl găsește dormind și îl plesnește cu cravașa peste față. Atunci cel lovit sare și îl apucă pe căpitan de picioare, îl scutură bine și-i strigă: „Aruncă cravașa că de nu te mănînc de viu"[3]. Conform procedurii sale judiciare, expuse mai sus, după ce i s-a prezentat cazul, ofițerul judecător scrie, fără să facă nici o audiere, sentința și trece neîntîrziat la executarea ei.

După această întrerupere supărătoare — pentru a-i da exploratorului explicațiile referitoare la procedura penală

[1] *Ibidem*, p. 162.
[2] *Ibidem*, p. 163.
[3] *Ibidem*, p. 164.

și la natura cazului, insignifiant, pe care îl aveau de rezolvat — ofițerul continuă prezentarea aparatului cu același entuziasm, în timp ce exploratorul se arată indignat de ceea ce află și se gîndește că poate noul comandant va reuși pînă la urmă să curme această procedură. Tipic pentru răsturnarea perspectivei juridice este faptul că singurul cusur al aparatului este pentru ofițer faptul „că se murdărește foarte tare“ [1].

Nu s-a cruțat nici un efort pentru ca cei prezenți la locul execuției să poată urmări cum pe trupul celui condamnat se „scrie“ paragraful de lege încălcat; în acest scop grapa a fost confecționată din sticlă. Din explicațiile pe care le dă acum ofițerul și din cele ulterioare rezultă cu claritate deplasarea atenției de la condamnatul care va suporta pe propriul trup scrierea dispoziției încălcate, la modul de funcționare al aparatului și, în special, la felul în care el realizează această scriere. Este firesc, deci, ca cea mai importantă parte a aparatului să fie pentru el desenatorul, iar schițele-șablon, provenind de la vechiul comandant, lucrul „cel mai scump“.

„Exploratorul ar fi vrut să-și exprime admirația, dar nu văzu decît niște linii ce se încrucișau în toate felurile, ca un labirint; ele erau atît de dese, încît acopereau toată hîrtia și nu mai puteai deosebi decît anevoie spațiile albe dintre ele“ [2]. Fără îndoială că un atare aspect al schițelor contravenea atît cerinței descifrării de către osîndit a înscrisului de pe trup cît și tuturor pregătirilor făcute pentru ca spectatorii să poată citi la rîndul lor paragraful de lege încălcat de condamnat și imprimat cu ace pe trupul acestuia.

Justificarea scrisului complicat și bogat ornamentat consta în aceea că el trebuia să ucidă abia după douăsprezece ore. În legătură cu aceasta ofițerul precizează: „Primele șase ore, condamnatul trăiește aproape la fel ca înainte, numai că simte dureri. După două ore i se scoate călușul de pîslă din gură, întrucît osînditul nu mai are putere să strige. Aici, în acest castron încălzit electric, așezat la marginea unde se află capul condamnatului, se pune orez fiert, iar

---

[1] *Ibidem*, p. 165.
[2] *Ibidem*, p. 168.

omul, dacă are poftă, poate lua din el atît cît prinde cu limba. Nici unul nu pierde prilejul. Cel puțin eu nu știu vreunul, și doar experiența mea e vastă. Abia după ceasul al șaselea își pierde pofta de a mai mînca. De obicei, în momentul acela îngenunchez aici și observ fenomenul. Rareori mai înghite ultima îmbucătură, o învîrte în gură, de colo pînă colo, și o scuipă apoi în groapă. Atunci trebuie să mă aplec, altfel mi-o aruncă în față. Cît de liniștit devine omul după ceasul al șaselea! În cel mai idiot dintre ei se trezește inteligența. Începe de la ochi. De la ei cuprinde apoi totul. O priveliște care mai-mai că te ispitește să te așezi singur sub grapă. În rest nu se întîmplă, de fapt, nimic deosebit, doar atît că omul începe să descifreze scrisul și-și țuguie buzele de parcă ar asculta ceva atent. Ați văzut, nu e ușor să descifrezi scrisul cu ochii; omul nostru îl descifrează însă cu rănile sale. Firește că trebuie o muncă imensă pentru aceasta; este nevoie de șase ceasuri pentru desăvîrșirea ei. Apoi grapa îl străpunge complet și îl aruncă în groapă, unde cade plescăind în apa amestecată cu sînge și cu vată. În clipa aceasta judecata s-a sfîrșit, iar noi — eu și soldatul — îl îngropăm"[1].

Desigur, să nu uităm că această descriere o face adeptul aparatului de execuție și este conformă modului său de a vedea și a înțelege lucrurile[2]. Absurdul unui atare punct de vedere devine evident atunci cînd ofițerul spune despre condamnatul supus caznelor că „începe să descifreze scrisul". Or, cum rezultă din descrierea precedentă acest lucru este imposibil, întrucît scrisul nu poate fi citit nici cu ochiul liber, de pe foaie, cu atît mai puțin ar putea fi făcut acest lucru „cu rănile sale (ale condamnatului — n.t.)".

După ce toate aceste lămuriri referitoare la modul de funcționare a aparatului au fost date, se trece la execuția sentinței, timp în care se constată o creștere a interesului ofițerului față de reacția exploratorului[3].

---

[1] *Ibidem*, pp. 170–171.

[2] Sokel consideră în mod eronat această descriere ca fiind obiectivă, recunoscînd implicit un sens pozitiv așa-zisei transfigurări.

[3] „Ofițerul privea necontenit pieziș spre explorator, de parcă ar fi vrut să-i citească pe față impresia ce i-o făcea această execuție, despre care îi dăduse măcar unele explicații superficiale" (Franz Kafka, *op. cit.*, p. 172).

Condamnatul este întins pe pat şi strîns cu curelele. În momentul în care i se vîră în gură căluşul de pîslă „pe care l-au supt şi l-au ros mai bine de o sută de oameni, în timp ce-şi dădeau duhul" [1], acesta începe să vomite, lucru ce provoacă mînia ofiţerului, întrucît i se mînjeşte maşina. Furios, el îl învinovăţeşte pe noul comandant, ce nu era de faţă, pentru dezinteresul său faţă de nevoile de întreţinere a maşinii. Lucru care nu-i de mirare, spune el, întrucît comandantul face parte din cercul tolerant al coloniei, care nu mai admite acest procedeu de execuţie învechit. Spunînd toate acestea, ofiţerul caută să-i dea de înţeles exploratorului că părerea pe care şi-o va forma acesta din urmă va conta pentru comandant.

Să amintim încă una din afirmaţiile lipsite de sens ale ofiţerului. Acesta a dat dispoziţie ca în ziua premergătoare execuţiei, condamnatului să nu i se mai dea mîncare pentru a nu-i murdări maşina în cazul că va voma. În aparenţă motivată, această cerinţă se dovedeşte a fi absurdă întrucît, în cazul de faţă, cu o zi înainte nu se ştia că respectivul va fi executat. Abia în dimineaţa aceleiaşi zile, mai exact cu o oră în urmă, căpitanul i-a adus la cunoştinţă ofiţerului întîmplarea din timpul nopţii, iar imediat după aceea a fost dată sentinţa, condamnatul fiind pus în lanţuri şi dus la locul execuţiei.

Efectul pe care îl are asupra exploratorului ceea ce a văzut şi ascultat este contrar celui pe care spera să-l obţină ofiţerul. „Injusteţea procedurii şi caracterul inuman al execuţiei erau neîndoioase" [2]. Tocmai într-un atare moment, ofiţerul îşi începe pledoaria, consideraţiile sale confidenţiale asupra rolului pe care o intervenţie a exploratorului pe lîngă comandant ar juca-o în legătură cu viitorul maşinii de execuţie: de a contracara influenţele ce se exercită asupra acestuia din urmă din partea femeilor şi, în general, a celor înclinaţi spre blîndeţe şi a putea astfel menţine opera fostului comandant. El descrie în culori vii contrastul dintre situaţia de dinainte şi cea actuală: „Ehei, pe vremuri, erau cu totul

---

[1] *Ibidem*, p. 174.
[2] *Ibidem*, p. 173.

altfel execuțiile! Încă înainte de ziua execuției, valea se umplea de oameni pînă la refuz; toți veneau numai pentru a privi; dimineața, în zori, își făcea apariția comandantul cu doamnele lui; fanfarele trezeau întreaga tabără; eu dădeam raportul, arătînd că totul e gata; asistența — din care nu era permis să lipsească nici un funcționar superior — se rînduia în jurul mașinii; această grămadă de scaune de trestie este o mizeră rămășiță a acelor vremuri. Mașina strălucea, proaspăt curățită; aproape pentru fiecare execuție luam piese de schimb nou-nouțe. Privitorii stăteau în vîrful picioarelor pînă colo, sus, pe înălțimi și, în fața sutelor de ochi, condamnatul era așezat sub grapă de către însuși comandantul. Ceea ce îi este azi îngăduit unui soldat de rînd, era pe atunci sarcina mea, a președintelui tribunalului, și munca asta mă onora. Apoi începea execuția! Nici un zgomot nepermis nu tulbura funcționarea mașinii. Mulți nici nu mai priveau spre ea, ci ședeau pe nisip, cu ochii închiși; toți știau că acum se face dreptate. În tăcerea ce domnea se auzea doar oftatul condamnatului — înăbușit de pîslă. Astăzi mașina nu mai e în stare să-i smulgă condamnatului nici măcar un geamăt mai sonor, pe care să nu-l poată înăbuși pîsla; pe-atunci acele care scriau picurau o soluție caustică, pe care azi nu mai avem voie să o folosim. Ei, și-apoi venea ceasul al șaselea! Era cu neputință să împlinești rugămințile tuturor celor ce voiau să privească de-aproape. În înțelepciunea lui, comandantul dispunea ca, în primul rînd, să se dea preferință copiilor; eu puteam sta totdeauna în față, firește, avînd în vedere funcția mea; de multe ori stăteam acolo chincit, cu doi copii mici de-a dreapta și de-a stînga, pe brațe. Cum mai sorbeam cu toții expresia de transfigurare de pe chipul martirizat, cum ne mai scăldam obrazul în razele acestei dreptăți abia realizate și pe cale să dispară! Ce mai vremuri, camarade" [1].

Din acest pasaj rezultă că în acele vremuri cruzimea era și mai mare, întrucît rănile făcute de acele grapei erau stropite cu o soluție caustică. Mai rău este însă că această exe-

[1] *Ibidem*, p. 177.

cuţie crudă constituia un prilej de petrecere agreabilă a timpului liber şi că pînă şi copiii erau aduşi aproape de trupul martirizat al condamnatului. Toate acestea aveau o singură justificare, exprimată ceremonios în cuvintele ofiţerului: „toţi ştiau că acum se face dreptate“ [1]. Transfigurarea chipului în timpul agoniei este răstălmăcită prin recurgerea la imaginea „razelor“ unei „dreptăţi abia realizate şi pe cale să dispară“ [2].

În contrast evident cu acele timpuri glorioase, acum nu mai asistă nimeni la execuţie, iar maşina nu se mai bucură de aceeaşi îngrijire. „Dealtfel, maşina încă mai lucrează şi impresionează prin ea însăşi, chiar dacă stă singură în această vale. Iar cadavrul cade la urmă în groapă, într-un fel de zbor inimaginabil de aerian, chiar dacă în jurul gropii nu se mai adună oamenii cu sutele ca muştele, cum se întîmpla odinioară“ [3], spune ofiţerul. Căderea în groapă a cadavrului „într-un zbor inimaginabil de aerian“ este descrisă ca ceva demn de toată admiraţia, ca şi cum ar fi vorba de o minge, nu de un cadavru.

Cu cît mai multă încredere manifestă ofiţerul în explorator (sugerată de expresia „camarade“ cu care i se adresează şi de faptul că îl îmbrăţişează), cu atît mai mult se adînceşte abisul dintre acesta din urmă, pe de o parte, şi maşina de execuţie precum şi întreaga procedură penală, pe de altă parte [4]. La ambele personaje constatăm aici un

---

[1] *Idem.*

[2] Ţinînd cont de acest aspect nu ne poate decît mira cum poate susţine Sokel următoarele: „Desigur, colonia penitenciară nu este un premergător al lagărelor de concentrare naziste. Căci, în timp ce lagărele urmăreau reprimarea şi nimicirea individului, colonia penitenciară îşi propune să ajungă la transfigurarea acestuia“ (*op. cit.*, p. 155). Afirmaţia ofiţerului după care ceea ce contează este obţinerea transfigurării este la fel de perversă (chiar dacă în alt context) ca şi inscripţia ce se putea citi pe poarta lagărelor de concentrare: „Munca te face liber“. A susţine că „scopul sistemului este de a obţine iluminarea condamnatului la moarte, 'mîntuirea' sa“ *(Idem)* înseamnă a cădea în capcana explicaţiilor ofiţerului.

[3] Franz Kafka, *op. cit.*, pp. 178–179.

[4] Este tocmai ceea ce mi se pare că Sokel a trecut cu vederea atunci cînd afirma despre explorator că „din punct de vedere afectiv el era de partea ofiţerului, în timp ce din punct de vedere raţional nu putea decît

comportament contradictoriu. Ofițerul caută să-l convingă pe explorator de greutatea pe care ar avea-o opinia acestuia din urmă despre mașină pentru comandantul coloniei. El descrie chiar o imaginară discuție care ar avea loc după sfîrșitul execuției, cînd exploratorul îl va întîlni pe comandant înconjurat de cucoanele sale. Fie și o simplă propoziție a exploratorului, cum ar fi: „La noi procedura juridică este alta" sau „La noi acuzatul este interogat înainte de a se da sentința" sau „La noi există și alte pedepse decît cea cu moartea" sau „La noi nu existau torturi decît în evul mediu" [1], ar putea să-l determine pe comandant, crede ofițerul, să abandoneze definitiv această procedură. Exploratorul încearcă la început să minimalizeze importanța și greutatea punctului său de vedere; apoi, constatăm cum controversa cu ofițerul se adîncește treptat. „Îmi supraapreciați influența" [2], spune exploratorul, iar ofițerul replică: „Influența dumneavoastră, credeți-mă, e mai puternică decît vă închipuiți" [3].

Ofițerul ține însă cu tot dinadinsul să-l convingă pe oaspetele coloniei de importanța pe care poziția acestuia din urmă ar avea-o pentru comandant, dacă ar susține-o în cadrul reuniunii la care iau parte toți funcționarii administrativi superiori. Efectul acestei strădanii este exact contrariul. Exploratorul nu mai are nici un dubiu referitor la poziția pe care urmează să o adopte. Deși nu a fost din capul locului de acord cu acest procedeu de execuție, abia acum, după ce a ascultat spusele ofițerului, conștientizează efectul pe care l-ar avea exprimarea atitudinii sale. Ce-i drept, el nu intenționează să-și spună părerea comandantului într-o ședință deschisă, ci, între patru ochi, lucru suficient, ținînd cont de lipsa de popularitate a procedeului apărat de ofițer. Cu toate că nu se îndoiește de dăruirea personală a ofițerului, de „convingerea sinceră a acestuia" [4], exploratorul

---

să condamne acest sistem punitiv. El manifestă admirație față de ofițer și aparat și îl tratează pe condamnat doar ca pe o făptură umilă" (*op. cit.*, p. 133).

[1] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 182.

[2] *Idem.*

[3] *Ibidem*, p. 183.

[4] *Ibidem*, p. 188.

nu poate renunța la hotărîrea pe care a luat-o. Concluzia pe care ofițerul o trage din „Nu"-ul categoric al exploratorului — așadar, nu a reușit să-l atragă de partea mașinii pe acest om atît de important! — îl determină la următorul gest: îl eliberează pe condamnat de sub grapă, scoate din tașca de piele o foaie pe care este desenată propria sa sentință (fără însă a-i permite exploratorului să atingă foaia, ca și cum acesta, ca neinițiat, ar putea-o vătăma), și, întrucît exploratorul, cu toate că-și dădea întreaga silință, nu putea descifra scrisul, îi citește el însuși propria sa sentință: „Fii drept!".

„Exploratorul se apleca atît de mult deasupra hîrtiei, încît ofițerul o depărtă repede, de teama de-a nu fi atinsă; exploratorul nu mai spuse nimic, dar se vedea limpede că încă nu izbutește să descifreze nimic. 'Fii drept, așa zice aici', repetă ofițerul. 'Așa o fi, răspunse exploratorul, cred că asta scrie'" [1]. Acest răspuns nu este întîmplător, ci ne indică faptul că într-o atare atitudine se face apel la însăși „credința" oamenilor. (Ne vom referi la alte aspecte ale acestei situații în partea analizei destinată interpretării.)

Am ajuns, așadar, la momentul în care ofițerul își începe pregătirile pentru propria sa execuție, sub privirea uimită a exploratorului. Și în această pregătire intervine ceva lipsit de sens: în timpul dezbrăcării de uniformă, ofițerul își împăturește cu grijă fiecare obiect pentru a-l arunca apoi în groapa murdară.

Comportarea condamnatului și a soldatului în tot acest timp nu este prea încurajatoare. Atîta timp cît s-a aflat întins pe patul mașinii, condamnatul încercase deja să mănînce orez din castronaș, deși nu avea dreptul la aceasta decît după două ceasuri de tortură. La început, soldatul îl împiedică, dar apoi face și el la fel. Ambii se situează astfel pe o treaptă de existență ce ține de animalitate; nici nu ne putem aștepta de fapt la mai mult, deoarece ei înșiși n-au fost niciodată tratați ca oameni. Atunci cînd condamnatul este eliberat „pentru prima oară chipul său prinse să se însuflețească" [2]. Apoi, „pe chipul său se înfiripă un rîs tăcut, cu

---

[1] *Ibidem*, p. 191.
[2] *Ibidem*, p. 189.

gura pînă la urechi, care nu se mai stinse" [1]. E rîsul ce exprimă bucuria de a fi răzbunat; cel puţin, în asta crede el că ar consta schimbarea bruscă a situaţiei. Comportarea condamnatului, care urmărea cu un interes viu, cu un sentiment de bucurie răutăcioasă, tot ce se întîmplă, îi trezeşte dezgustul exploratorului. Ca atare, acesta din urmă încearcă să-l alunge, dar condamnatul îl imploră să-l lase să mai rămînă pentru a putea asista la execuţia ofiţerului. Nu îşi dovedeşte el oare printr-un atare comportament apartenenţa la acea categorie de oameni care trebuie lăsaţi în seama maşinii şi pedepsiţi astfel?

În momentul începerii execuţiei ofiţerului, maşina nu numai că nu funcţionează aşa cum prevăzuse ofiţerul, ci se năruie cu totul. „Capacul desenatorului se ridică încet, apoi se deschise de tot. Dinţii unei roţi se iviră, săltîndu-se în sus; în curînd, apăru roata întreagă, ca şi cum o forţă uriaşă contractase întreg desenatorul şi nu mai rămăsese nici un loc pentru această roată; roata se învîrti pînă la marginea desenatorului, căzu jos, se duse de-a dura o porţiune pe nisip, după care rămase culcată pe lat. Între timp ieşise la iveală încă o roată, după care urmară multe altele, mari şi mici, abia deosebindu-se între ele; cu fiecare se repeta acelaşi lucru, de fiecare dată credeai că desenatorul s-a golit complet, dar deodată apărea altă grupă de roţi, deosebit de numeroasă, care se ridicau în sus, cădeau şi se rostogoleau pe nisip, pentru a se culca pe lat" [2]. Prin urmare, ofiţerul nu este sfîşiat de grapă în mod normal, conform instrucţiunilor date, în douăsprezece ore, ci este străpuns pe loc. Ţevile ce trebuiau să stropească apă nu funcţionează nici ele, iar în cele din urmă trupul victimei nu se desprinde de la sine de acele lungi în care este înfipt, ci trebuie smuls de către cei prezenţi şi apoi aruncat în groapă.

„Cu acest prilej (exploratorul — n.t.) văzu, aproape fără voia lui, chipul mortului. Era aşa cum fusese şi în viaţă; nu se citea pe el nici un semn al izbăvirii făgăduite. Aşadar, ofiţerul nu găsise prin uciderea sa de către maşină ceea ce

---

[1] *Ibidem*, p. 194.
[2] *Ibidem*, p. 197.

aflaseră toţi ceilalţi; buzele îi erau contractate, ochii deschişi parcă erau vii, privirea era liniştită şi plină de convingere, pe frunte îi ieşise vîrful pironului cel mare din fier" [1].

Exploratorul mai vizitează apoi la ceainărie mormîntul fostului comandant, căruia i-a fost refuzată înmormîntarea în cimitir. În local, muncitori sărmani stau la mese. Una dintre mese trebuie dată la o parte pentru a putea dezvălui lespedea de pe mormîntul fostului comandant; pe ea se află o inscripţie în care se vorbeşte despre învierea acestuia şi despre revenirea sa la conducerea coloniei. În momentul părăsirii coloniei şi a insulei, condamnatul şi soldatul vor să-l urmeze pe explorator, dar acesta îi alungă înapoi.

Interpretarea povestirii

Ne putem pune acum întrebarea: care este sensul povestirii? Nu reiese clar din redarea ei rezumativă că aici nu poate fi vorba de sens, din moment ce la tot pasul ne-am lovit de nonsensuri? Apoi, nu cădem noi înşine pradă aceluiaşi nonsens căutînd semnificaţia atîtor paradoxuri? N-ar fi mai bine să considerăm povestirea expresia unei fantezii incoerente apropiate de maladiv?

În mod normal este considerat absurd ceea ce este lipsit de orice sens. Dacă oricărui existent i s-ar putea asocia un sens oarecare, atunci ceea ce este lipsit de sens, absurdul în sens strict, nu ar mai exista, ar fi un μή ὄν. Din moment ce raţiunea noastră tinde întotdeauna către dezvăluirea unor conexiuni de sens (Sinn-Zusammenhang), este limpede că absurdul sau nonsensul nu este accesibil înţelegerii noastre. Pentru cunoaşterea logică absurdul nu există propriu-zis, el nu e decît o eroare ce trebuie evitată. Cu alte cuvinte, asta însesmnă că nu trebuie să reflectăm asupra absurdului ca atare, ci doar să fim atenţi de a nu cădea în absurdităţi, căci în felul acesta trecem din sfera existenţei, a realităţii, în cea a nonexistenţei, a irealităţii.

O atare concepţie este cît se poate de coerentă şi nu i se poate obiecta nimic. Numai că exemplele de absurdităţi nu

[1] *Ibidem*, p. 199.

sînt rare și secolul nostru le-a cunoscut din plin: să amintim aici doar cele două războaie mondiale și distrugerile provocate de ele, ororile lagărelor de concentrare naziste, așa-numitele „epurări" și lagărele din timpul nostru. Desigur, motive pentru legitimarea ducerii unui război, pentru nimicirile declanșate de el, se găsesc întotdeauna, dar există o dialectică între ceea ce se spune și ceea ce se face, prin care prima se transformă, în cadrul celei de a doua, în contrariul său. O dialectică puțin cercetată pînă acum, deși referiri la ea întîlnim încă la Hegel în *Fenomenologia spiritului*.

A sosit poate timpul ca omul să fie conceput nu doar ca ființă rațională, ci ca acea ființă care poate cădea pradă absurdului, poate să fie dominată de către acesta și a cărei existență se situează *între* sens și nonsens. Întrucît nu vrea să-și recunoască acest statut ontologic, el respinge nonsensul ca absurd.

Nonsensul nu apare în urma unor erori de gîndire, așadar, a unor inadvertențe pe care le-am putea elimina printr-o disciplină logică severă, ci noi înșine ne aflăm întotdeauna în pragul nonsensului, prag pe care adesea îl și călcăm; cu atît mai des, cu cît sîntem capabili de explicații și motivări mai rafinate ale unei atari încălcări, astfel încît ea să ne apară pe deplin justificată.

Desigur, numai într-o analiză cuprinzătoare a ceea ce este sau nu lipsit de sens — pe care nu intenționăm să o întreprindem aici — am putea merge mai departe și diferenția între ceea ce este contrasens (Wider-sinnig) și ceea ce este propriu-zis lipsit de sens sau nonsens (Un-sinnig), unde, apoi, am putea echivala absurdul cu ceea ce este lipsit de sens. Noi analizăm însă aici conținutul unei povestiri, sensul ei (Sinnhaftigkeit), chiar cu riscul de-a nu găsi în final nici un sens. Atîta timp însă cît n-am făcut nici o încercare de a interpreta această povestire a lui Kafka nu avem nici un drept să spunem că ar fi absurdă și că, prin urmare, căutarea sensului ei ar fi superfluă. Există, firește, riscul ca prin această interpretare să-i atribuim un sens de care ea este străină, sens, așadar, conferit de autorul interpretării, nu propriu povestirii înseși. La acest pericol este expusă orice interpretare și am

fi nesinceri dacă am vrea să-l eludăm. Desigur, se poate constata dacă această interpretare este mai mult sau mai puţin adecvată, întrucît în caz de reuşită ea face vizibile conexiuni ale povestirii care pînă atunci ne-au rămas ascunse. Afirmaţiile asupra sensului povestirii trebuie să decurgă nemijlocit din povestirea însăşi; acesta este şi motivul pentru care expunerea conţinutului ei s-a făcut într-un mod atît de detaliat.

Sarcina noastră nu este uşoară. Să nu comitem greşeala făcută de Günther Anders, a cărui carte *Kafka, pro et contra,* în ciuda unui şir de observaţii interesante pe care le conţine, identifică pur şi simplu absurdul cu teroarea nazistă, ajungînd în cele din urmă să conchidă *grosso modo* că, întrucît regimul nazist a fost înlăturat, Kafka nu ne-ar mai putea spune nimic şi că nu mai merită efortul de a stărui asupra operei sale. O atare atitudine demonstrează neînţelegerea substanţei operei kafkiene. Nu este suficient, cum procedează autorul citat, să arăţi că această operă descrie ceva ce nici nu apăruse încă în vremea lui Kafka, elogiind astfel virtutea sa profetică, căci în felul acesta admiţi implicit că subiectul povestirii ţine deja de trecut. Se pune întrebarea, la care vom răspunde mai tîrziu, dacă cele povestite de Kafka nu ne privesc cumva şi pe noi, cei de azi, dacă nu putem învăţa de la el ceva mai mult decît ceea ce este groaza. Înainte de aceasta, să vedem în ce constă nonsensul povestirii. Căci, după părerea noastră, întreaga povestire este construită conform principiului nonsensului. Dar deocamdată nu a reieşit în mod clar în ce constă acesta şi nici ceea ce-l întemeiază.

Să încercăm să-l schiţăm plecînd de la personajul central al povestirii, ofiţerul, cu toate că adevăratul personaj principal este de fapt maşina de execuţie. Ofiţerul însuşi se consideră, după cum am văzut, un slujitor al acestui aparat — operă a fostului comandant, al întemeietorului coloniei, pretins nemuritoare. Aşadar, nu este o „scăpare" a lui Kafka dacă descrierea acestui aparat acoperă cea mai mare parte a povestirii.

El este cel mai teribil instrument de tortură, din moment ce condamnatul suportă chinuri îngrozitoare timp de două-

sprezece ore pînă ce-şi dă duhul. Faţă de această maşină se poate spune că ghilotina reprezintă un mijloc de execuţie de-a dreptul uman. Acest aspect este însă trecut cu vederea de către ofiţer (doar într-un singur loc el utilizează expresia de „schingiuire", atunci cînd îl pregăteşte pe explorator pentru o viitoare, probabilă, convorbire cu comandantul). El descrie cu acest prilej într-un mod deosebit a şasea oră şi clipa în care agonia face ca durerile să nu mai fie simţite, „transfigurarea". „În cel mai idiot dintre ei se trezeşte inteligenţa" [1], spune el despre transformarea pe care o trăieşte atunci osînditul.

În legătură cu primele şase ore de tortură ofiţerul mai spune: „Primele şase ore condamnatul trăieşte aproape la fel ca înainte, numai că simte dureri" [2]. Explicaţia dată pretinsei transfigurări şi citirii de către condamnat, prin intermediul rănilor, a sentinţei sale este un nonsens la care ne-am referit deja. Dacă scrisul excesiv întortocheat şi ornamentat nu poate fi citit de pe foaie, cu ochiul liber, cu atît mai puţin poate fi realizat acest lucru prin intermediul rănilor şi pe un trup ciuruit de ace, unde distincţia dintre literele propriu-zise şi ornamentele lor nu se mai poate face.

Să ne reamintim o scenă. Condamnatului întins şi legat cu curele de pat i se vîră în gură un căluş de pîslă, ros de sutele de victime executate înaintea sa, ceea ce-i provoacă voma. Este momentul în care ofiţerul iese din atitudinea sa rezervată şi izbucneşte într-un acces de furie. Prin urmare, condamnatul nu este considerat nici măcar o făptură animalică, a cărui reacţie de vomă ar mai fi de acceptat, ci ca simplu obiect. Singura grijă a ofiţerului este funcţionarea desăvîrşită a aparatului, care nu trebuie incomodat, murdărit sau dereglat în vreun fel. De aceea mişcările exact calculate ale grapei, zborul lin al cadavrului atunci cînd este aruncat în groapă îi dau un sentiment de mîndrie.

---

[1] *Ibidem*, p. 170.

[2] *Idem*. Aici nu este vorba cîtuşi de puţin de un cult al durerii, cum ar lăsa să se înţeleagă anumite referiri ale lui Sokel; durerile sînt văzute ca ceva nedemn de luat în seamă, neinteresant.

În prima parte a analizei noastre, în partea de expunere, am indicat un şir de contradicţii ale povestirii, dar întrebarea referitoare la posibilul sens al acestor nonsensuri a rămas fără răspuns. Altfel spus: putem descoperi un principiu care să legitimeze aceste nonsensuri sau este vorba aici de nonsens pur şi simplu, de absurdul care decurge din ceea ce este lipsit de sens?

Să revenim la incidentul care a declanşat condamnarea. Un om de o supuşenie pe care o poate avea numai un cîine faţă de stăpînul său este pus într-o situaţie căreia nu-i poate face faţă datorită trebuinţei sale naturale de somn. Pedepsit de căpitan printr-o lovitură cu cravaşa peste faţă (ceea ce nu se face nici unui cîine), el îl roagă pe acesta să înceteze şi apoi îl ameninţă. De un act de nesupunere, de răzvrătire nici nu poate fi vorba; omul pur şi simplu nu mai poate suporta durerea şi vrea să scape de ea. În ochii ofiţerului caracterul docil al condamnatului este transformat subit în contrariul său, şi anume, într-un mod atît de firesc încît aproape că nici nu se observă. Pentru el, deţinutul este un individ neascultător, revoltat, care merită din plin să fie pedepsit. Nonsensul rezultă aici din răstălmăcirea caracterului unui om: individul de o docilitate împinsă la extrem este considerat un rebel şi tratat ca atare.

Să avansăm cu titlu provizoriu următoarea teză, confirmată sau negată de consideraţiile ce vor urma: *principiul nonsensului constă în răsturnarea unui lucru în contrariul său.*

Să analizăm din acest punct de vedere uniforma ofiţerului descrisă la începutul povestirii. Pentru regiunea tropicală unde se afla colonia, uniforma adusă din ţara de obîrşie este prea greoaie şi, în loc de a fi o îmbrăcăminte adecvată, este o adevărată plagă. Acest paradox din ţinuta ofiţerului este justificat printr-o nouă deformare: uniforma ar simboliza patria, iar respectarea acestei ţinute, ataşamentul neclintit faţă de patrie. Am arătat deja, atunci cînd am prezentat conţinutul povestirii, că tocmai cramponarea de un semn exterior este unul dintre cele mai sigure simptome ale ruperii de patrie.

Ceea ce este lăudat înainte de toate la aparatul de execuție este funcționarea sa ireproșabilă, de la sine. Lucrurile se prezintă însă tocmai invers. După cele afirmate de ofițer, funcția îngrozitoare, inumană, de tortură realizată de mașina de execuție n-ar fi altceva decît împlinirea „dreptății". Ca atare, spune el în mod consecvent, în primele șase ore condamnatul nu suferă „decît" de dureri. Ceea ce se întîmplă propriu-zis este desconsiderat ca o chestiune secundară. O mai drastică răsturnare a lucrurilor nici nu poate fi concepută. Am vorbit deja despre distorsiunea care apare în denumirea diferitelor părți ale aparatului: „pat", „grapă", „desenator". Din toate aceste exemple rezultă în mod clar că ceea ce apare la început ca nonsens este de fapt contrasens, rezultat prin convertirea sensului în opusul său. Această trecere, inversare bruscă a sensului este realizată de Kafka în mod consecvent de-a lungul întregii povestiri, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că principiul ei de construcție este *metamorfozarea sensului în contrasens* și suprimarea de sine, în final, a acestuia din urmă.

După enunțarea principiului formal de construcție al povestirii, ne putem pune întrebarea, dacă nu există o răsturnare fundamentală, centrală de care depind și în serviciul căreia se află toate celelalte. Pentru a o descoperi este suficient să analizăm principalul personaj al povestirii, și anume aparatul de execuție, pe care ofițerul îl admiră, îl apără și îl proslăvește și pentru care acceptă să se sacrifice în momentul în care înțelege că exploratorul nu va apăra cauza sa.

Diferitele interpretări ale acestei povestiri, îndeosebi cea a lui Sokel, relevă contradicția dintre vechiul tip de justiție, foarte severă și noua justiție, mai elastică, umanizată. Moartea ofițerului este privită cu o anumită admirație, el s-ar sacrifica pe altarul vechiului drept, cultul său, în timp ce noul drept, mai puțin rigid, devine suspect ca fiind decadent. Dacă lucrurile ar sta astfel, atunci povestirea lui Kafka n-ar face decît să consemneze sfîrșitul unei tradiții juridice valoroase, venerabile, ceea ce mi se pare că nu este în concordanță cu conținutul povestirii. Dar să examinăm situația mai îndeaproape.

Funcționarea mașinii ar consta după ofițer în faptul că „acum se face dreptate" [1]. Dacă admitem că principiul povestirii constă în transformarea unui lucru în contrariul său, în nonsens, putem traduce cele spuse de ofițer mai degrabă prin cuvintele: „acum se face nedreptate". Așadar, ceea ce se opune noii justiții, moderne, reprezentate de noul comandant, nu este o justiție mai severă, ci pur și simplu *injustiția crasă*. Desigur, această constatare trebuie verificată mai temeinic. Dar pentru a ne da seama în ce constă răsturnarea concepției asupra dreptului și dreptății — efectul povestirii este atît de fascinant, construcția ei este atît de organică, încît noi înșine sîntem captați în acest „univers justițiar" absurd — să clarificăm cîteva concepte referitoare la esența dreptului.

Pentru conviețuirea unui grup mai mare sau mai mic de oameni este nevoie întotdeauna să existe o legislație. Cu alte cuvinte, orice comunitate umană se întemeiază pe un anumit tip de justiție (Rechtsauffassung), concepută într-un anumit fel și care poate fi formulată explicit, deși acest lucru nu este indispensabil. În ea capătă expresie drepturile ce revin individului ca participant la viața comunității. Aceste drepturi pot fi foarte diferite de la o epocă la alta; abia odată cu revoluția franceză a fost declarată egalitatea tuturor oamenilor în fața legii și au fost abolite privilegiile. În societățile civilizate acest drept este situat la temelia ordinii juridice, individului garantîndu-i-se astfel că acest drept nu poate fi încălcat și că poate avea încredere în el.

Ordinea juridică își găsește exprimarea în legi. Jurisdicția veghează ca încălcarea legii să fie pedepsită, iar vinovații sau cei bănuiți de o atare încălcare să fie aduși în fața instanței, unde sînt puși sub acuzare și în fața căreia se pot apăra. Dezbaterile de la tribunal sînt astfel reglementate încît atît acuzatorul cît și acuzatul să poată lua cuvîntul. În urma acestor dezbateri, tribunalul (judecătorul) trebuie să pronunțe o sentință prin care acuzatului i se face cunoscut în mod public paragraful de lege de încălcarea căruia se face

[1] *Ibidem*, p. 177.

vinovat (firește, în cazul în care nu este achitat). Pe baza relevării motivelor care au determinat un atare comportament, a modului în care s-au petrecut lucrurile și a altor chestiuni de acest fel, sentința este întemeiată și măsura punitivă motivată. În stabilirea sentinței se procedează cu multă atenție, în cazurile mai dificile fiind consultați chiar experți și contraexperți. În elucidarea faptelor se iau în considerare toate posibilitățile existente, iar după pronunțarea sentinței condamnatul are dreptul să introducă apel la instanța imediat superioară. În caz că nu face acest lucru, sentința capătă putere de lege și se trece la executarea ei de către instanțele respective. Pentru a nu permite exercitarea nici unei influențe, instanța judecătorească și cea executivă sînt separate. Numai în aceste condiții vorbim de dreptate, cînd dreptul unei persoane este garantat, iar legile sînt aplicate conform legislației, fără să sufere nici un fel de violare. Desigur, în acest proces, un rol deosebit îi revine ținutei morale a judecătorului, incoruptibilității sale deoarece el este cel care judecă ceea ce este drept sau nedrept.

Să vedem acum cum se prezintă respectarea dreptății în colonia penitenciară. În centrul povestirii se situează mașina de execuție a condamnaților; faptul că acesta nu este desemnat niciodată de către ofițer drept aparat de execuție, ci pur și simplu aparat, în sensul de mecanism a cărui perfecțiune este demnă de admirat, constituie o anticipare a practicii contemporane de folosire a unui limbaj voalat. Dar întîlnim și un alt caz de voalare legat de primul: întrucît execuția este îndeplinită de o mașină perfectă, ea ar fi „mai obiectivă", sustrasă posibilității de influențare umană.

Prin plasarea într-o poziție centrală a mașinii de execuție se relevă un aspect esențial al conexiunii drept—lege—proces juridic—sentință—execuție, veriga din urmă a acestui lanț fiind trecută în prim plan. Totul se concentrează asupra aplicării pedepsei și, în fond, doar ea este cea care prezintă interes; în ultimă instanță doar ea există cu adevărat, ceea ce reprezintă o răsturnare totală a concepției juridice actuale. O atare degenerare se manifestă și în suprimarea separației

dintre instanţa judecătorească şi cea executivă, ofiţerul fiind în acelaşi timp judecător şi executant (călău).

Am constatat pe parcursul povestirii o creştere a surescitării exploratorului din momentul în care află că osînditul nu-şi cunoaşte propria sentinţă, ba mai mult, că habar nu are de faptul că este condamnat şi că nu i se oferă nici o posibilitate de apărare. Or, aceasta nu înseamnă altceva decît că întreaga justiţie şi jurisdicţie au fost anulate. „Principiul după care iau hotărîrile este următorul: vina este întotdeauna mai presus de orice îndoială" [1]. Ofiţerul nici nu poate măcar înţelege cum poate provoca interlocutorului său iritare o stare de lucruri care lui i se pare firească, căci pentru el importantă este doar pedeapsa şi executarea ei, lucru pe care aparatul îl realizează cît se poate de bine. O mai radicală pervertire a ideii de dreptate nici nu pare a fi posibilă. Este un dispreţ de-a dreptul sarcastic afirmaţia ofiţerului că în timpul funcţionării aparatului toţi cei de faţă ar înţelege că „acum se face dreptate" [2].

Cineva ar putea obiecta: din punct de vedere teoretic este totuşi posibil ca o urmă de justiţie să persiste chiar şi atunci cînd justiţia este concentrată într-o singură persoană, concomitent judecător şi executant, şi anume în cazul în care aceasta nu urmăreşte altceva decît aplicarea corectă a legilor. (Cît de îndoielnic este acest lucru în absenţa punerii sub acuzaţie şi a dezbaterilor de la tribunal este, desigur, inutil să mai arătăm). Că nu la acest lucru se gîndea Kafka şi nici nu se putea gîndi la aşa ceva, rezultă din ceea ce noi am numit pervertire extremă a jurisdicţiei, şi anume din faptul că *orice pedeapsă este în colonia penitenciară egală cu condamnarea la moarte*. Orice delict s-ar comite aici, sentinţa este aceeaşi: pedeapsa cu moartea, întrucît vina este mai presus de orice îndoială. O atare răstălmăcire absolută a noţiunii de justiţie ca cea descrisă aici nu am mai întîlnit la nici un autor. Colonia penitenciară a lui Kafka nu este decît exacerbarea esenţei coloniei penitenciare. Ruperea de patrie semnifică aici totodată înstrăinarea de justiţie şi de dreptate.

[1] *Ibidem*, p. 163.
[2] *Ibidem*, p. 177.

Cum ceea ce contează în colonie nu este justiția ci execuția, nu e de mirare faptul că despre viața din această colonie nu aflăm nimic, totul oprindu-se la aparatul de execuție și la modul său de funcționare.

Aparența unei justiții este păstrată prin faptul că, la prima vedere, aparatul respectiv se află cu totul în serviciul legii. Este cunoscută expresia: a bate pe cineva la cap pentru a nu mai uita ceva. Acest „ceva" este în cazul nostru legea care, mai mult decît atît, este înscrisă pe corpul condamnatului. Avem de-a face aici cu o nouă formă de exprimare voalată, căci acuzatului nu i se întipărește legea în memorie prin repetare și admonestare, ci acesta este de-a dreptul sfîrtecat și ucis prin scrierea pe corp a legii încălcate. O atare lege nu este destinată menținerii justiției și ordinii necesare conviețuirii oamenilor, ci distrugerii. La rîndul său, aparatul nu servește dreptății, cum se pretinde, ci uciderii pur și simplu. În felul acesta raportul drept — lege — măsură punitivă este complet inversat [1]. În timp ce în concepția juridică actuală, pedeapsa urmărește prin penitența impusă eliberarea de vină, astfel încît odată pedeapsa ispășită indi-

[1] Să ne amintim de conversația, analizată mai sus, dintre ofițer și explorator și de prăpastia definitivă ce se deschide la un moment dat între aceștia. Diferitele interpretări ale unuia și aceluiași paragraf de lege sînt explicabile, căci ele au un anumit suport juridic comun. Aici avem însă de-a face cu ruptura radicală de orice justiție, astfel încît concepția oaspetelui coloniei nu-i poate apărea ofițerului decît absurdă. Din această cauză întregul arsenal persuasiv de care se servește ofițerul nu are nici un efect asupra exploratorului sau, mai bine zis, are unul opus. Caracterul conflictual al contactului dintre cei doi (das Widersprüchliche) se relevă în faptul că explicațiile referitoare la funcționarea exemplară a aparatului îl conving de fapt pe explorator de caracterul denaturat al concepției juridice care i se prezintă. Din discuția celor doi, Kafka descrie în primul rînd reacțiile ofițerului, dar caracterizarea de către acesta a întrebărilor puse de explorator ca absurde se întoarce de fapt împotriva lui însuși. Oricare din noi am fi pus aceste întrebări; absurde nu ni se par întrebările, ci aprecierea acestora ca fanteziste. Autorul redă un gest al exploratorului plin de semnificație: cînd află că osînditul nu-și cunoaște nici măcar sentința, „își trecu mîna peste frunte", ca și cum se îndoia că mai este în toate mințile, întrebîndu-se totodată dacă așa ceva este posibil; iar cînd i se spune că condamnatului nu i se oferă nici un prilej de a se apăra „se ridică din fotoliu", semn instinctiv de revoltă.

vidul să fie redat societății (în ce măsură se întîmplă realmente acest lucru, este o altă chestiune; e clar însă că acesta este țelul urmărit). În colonie însă nu are loc decît uciderea prin înscrierea „paragrafelor legii". Legea nu urmărește să mențină, să perpetueze ceva, ci doar să ucidă.

Am obținut astfel din povestire însăși confirmarea tezei avansate conform căreia contradicția centrală a povestirii este *pervertirea completă a noțiunii de dreptate.*

Să începem cu finalul povestirii. Pînă acum a fost interpretată doar situația pe care exploratorul o găsește pe insulă, definită în principal de aparatul de execuție și de cel ce o servește, ofițerul judecător-călău. Povestirea nu se rezumă însă la descrierea acestei stări de lucruri date, ci, așa cum am văzut în partea expozitivă a analizei noastre, redă ceea ce se întîmplă în colonie. Procedura juridică și de execuție promovată de ofițer nu se bucură de sprijinul noului comandant. „Cel nou firește că a și manifestat dorința de a se amesteca în judecata mea, dar pînă acum am izbutit să-l țin deoparte..." [1]. Și, în altă parte: „Această procedură și acest fel de execuție, pe care aveți prilejul să le admirați acum, nu mai au în prezent nici un partizan fățiș în colonia noastră. Eu sînt singurul susținător... De gîndit la o perfecționare mai departe a procedeului, nici vorbă, toate eforturile mele se îndreaptă către păstrarea a ceea ce există" [2]. Iar atunci cînd ofițerul anticipează o viitoare conversație între comandantul coloniei și oaspetele său, el spune: „Toate acestea sînt observații perfect juste, care vi se par foarte firești, observații nevinovate, care nu lezează procedeul meu. Dar cum le va interpreta comandantul? Îl și văd pe bunul comandant împingînd numaidecît scaunul într-o parte și ieșind grăbit pe balcon, le văd pe cucoanele sale dînd năvală după el, îi aud glasul — cucoanele îl numesc glas tunător — și va spune 'Un mare explorator din Occident, desemnat să cerceteze procedurile judiciare din toate țările, a spus că metoda noastră de modă veche este inumană. După această părere a unei asemenea personalități nu-mi mai este îngăduit,

[1] *Ibidem*, p. 163.
[2] *Ibidem*, p. 175.

firește, să tolerez o astfel de metodă. Așadar, începînd de astăzi dispun' — și așa mai departe". Urmează apoi descrierea ipoteticei reacții a exploratorului, așa cum o prevede ofițerul: „Dumneavoastră veți vrea atunci să interveniți, cum că n-ați fi spus ceea ce afirmă el, că n-ați fi calificat metoda mea drept inumană, ci că, dimpotrivă... Veți căuta să atrageți atenția asupra dumneavoastră; veți încerca să strigați; dar o mînă de cucoană vă va astupa gura — iar eu și opera fostului comandant vom fi pierduți" [1].

Toate aceste pledoarii, așa cum am văzut, au efectul opus celui scontat de ofițer, întrucît îi dezvăluie acestuia cît de simplu i-ar fi să lovească în acest procedeu inuman de judecare și execuție. Prezumția ofițerului cum că, de fapt, exploratorul ar considera această metodă „drept cea mai umană și mai demnă de a fi aplicată oamenilor" este cît se poate de relevantă în ce privește caracterul ireconciliabil al punctelor de vedere ale celor doi interlocutori. La începutul convorbirii lor ofițerul pare a fi receptiv la eventualele obiecții; apoi ne dăm seama că el nu face decît să imite un joc tactic al rivalului său, comandantul coloniei, joc pe care și-l însușise foarte bine. Dezvoltarea pe parcursul acestei discuții a unui plan întreg, conform căruia ar urma să procedeze exploratorul la marea întrunire la care participă funcționarii administrativi, cînd — pentru a înlătura orice rezistență — ar urma să-și strige pur și simplu părerea (sau, în caz că nu are această posibilitate, ofițerul îi dă următoarea indicație: „nu vă ridicați în picioare, spuneți doar cîteva cuvinte, murmurați-le doar atît cît să fie auzite de funcționarii așezați dedesubt; este destul; dumneavoastră nici nu trebuie să vorbiți despre lipsa publicului la execuție, despre roata care scîrțîie, despre cureaua ruptă și despre dezgustătorul căluș de pîslă; nu, toate acestea rămîn în seama mea" [2]) ilustrează convingător situația disperată în care se găsește ofițerul, totala sa dependență de eventualul sprijin al exploratorului. „Ofițerul îl prinse pe explorator de amîndouă brațele și-l privi în ochi respirînd greu. Ultimele fraze le

---

[1] *Ibidem*, pp. 180–181.
[2] *Ibidem*, p. 187.

urlase atît de tare, încît și soldatul și deținutul deveniseră atenți..."[1].

Amplificarea tensiunii în cadrul acestei discuții este redată de Kafka în mod magistral. Ofițerul, inițial foarte sigur de sine, își deconspiră în cele din urmă situația de dependență față de părerea pe care și-o va face exploratorul; aceasta este ultima sa șansă pentru a putea perpetua în colonie vechiul procedeu de a face „dreptate". Nu e de mirare deci că refuzul cercetătorului are consecințe dezastruoase pentru el.

Spre deosebire de condamnat, care habar nu are în ce situație se află și, prin urmare, nici nu încearcă să se apere, ofițerul își pregătește încă din primul moment apărarea. Zadarnic însă: pe măsură ce află amănunte despre procedura penală, exploratorul devine convins de nedreptatea ei, și într-un mod tot mai categoric.

Pe tot parcursul conversației, ofițerul este de fapt sigur de sprijinul pe care i-l va da oaspetele coloniei pentru menținerea metodei sale judiciare. „Asta e planul meu; vreți să mă ajutați să-l aduc la îndeplinire? Bineînțeles că vreți; ceva mai mult: trebuie!"[2]. Toată ființa sa este angajată în acest demers persuasiv, de care este copleșit el însuși. Iată de ce în momentul în care constată că efectul acestuia este nul, el este pierdut. Fără să vrea, el l-a făcut pe explorator judecătorul propriei cauze, indicîndu-i calea pe care acesta o are de urmat pentru ca intervenția sa să fie într-adevăr eficace[3]. Este un exemplu de atitudine care ajunge să se contrazică pe sine și astfel să se anuleze singură.

Hotărîrea ofițerului este luată. Totuși, vrea să se mai asigure o dată că a auzit bine. „'Așadar, procedeul nu v-a convins', vorbi el ca pentru sine și zîmbi cum zîmbește un

---

[1] *Idem.*

[2] *Ibidem*, p. 187.

[3] „... încă înainte de a-mi fi făcut confidențe... am chibzuit, dacă am dreptul să intervin împotriva acestei proceduri și dacă intervenția mea ar putea avea vreo șansă, cît de mică, de succes. Mi-am dat seama limpede cui trebuie să mă adresez: bineînțeles, comandantului. Dumneavoastră m-ați ajutat să-mi lămuresc calea de urmat ..." (*Ibidem*, p. 188).

bătrîn asupra neroziei unui copil, ascunzîndu-și îndărătul zîmbetului absent propriile sale gînduri"[1].

Apoi alege din tașca de piele foaia pe care scrie „Fii drept!" pentru ca această lege să-i fie înscrisă pe trup. Să însemne oare aceasta că în final el a ajuns să-și dea seama de caracterul nedrept al jurisdicției sale? În acest caz, întreaga povestire nu ar face decît să descrie o transformare radicală, trecerea de la nedreptate la dreptate, iar pieirea ofițerului ar fi atunci într-adevăr un fel de transfigurare, așa cum se întîmplă în tragedia clasică: sfîrșitul eroului face posibilă victoria „ideii".

Nu despre așa ceva este însă vorba aici. Ofițerul nu a ajuns cîtuși de puțin să întrevadă injustețea procedeului său, căci în finalul povestirii, se arată explicit, ofițerul „zîmbi cum zîmbește un bătrîn asupra neroziei unui copil". Așadar, din punctul său de vedere, exploratorul nu ar fi copt încă pentru această procedură juridică și, ca atare, nu o poate înțelege cu adevărat, căci îi lipsește capacitatea necesară în acest sens. Nu ar fi fost atunci sarcina sa să lupte mai departe pentru impunerea și răspîndirea acestui mod de a înțelege? Lucrurile iau aici însă o întorsătură neașteptată, opusă. Explicabilă, totuși: dacă înainte, în timpul fostului comandant, viața întregii colonii se afla sub vraja acestui procedeu de execuție — întreaga colonie asista la execuție, și întrucît toți se înghesuiau să vadă condamnatul întins pe patul mașinii, în jurul acesteia au fost construite parapete puternice —, azi nu se mai afla nimeni acolo, în afara condamnatului, paznicului și a ofițerului. Apoi noul comandant se opune categoric acestei metode de execuție, astfel că lichidarea ei nu mai e decît o problemă de timp. Întrucît încercarea ofițerului de a-l cîștiga pe acest outsider, încă neinfluențat de opinia noului comandant, de a-l face să apere cauza sa, a eșuat, lui nu-i mai rămîne decît să-și pună capăt zilelor. Înainte însă de a comenta acest act, să mai spunem cîte ceva referitor la prăbușirea de la sine a aparatului de execuție.

Am văzut că acest aparat constituie simbolul vechii ordini juridice din colonia penitenciară. Mai precis, nu numai

---

[1] *Ibidem*, p. 189.

simbol, ci şi instrument hotărîtor. În vechea concepţie totul se concentra asupra aparatului, capodopera fostului comandant, care reprezintă ordinea juridică dominantă. Execuţia ofiţerului înseamnă autosuprimarea ultimului reprezentant al acestei ordini. Odată cu moartea sa maşina de execuţie devine caducă, ea se suprimă pe sine, mai exact se dezmembrează, moment redat în mod detaliat.

Şi această descriere corespunde principiului, menţionat de noi la început, al contradicţiei. Funcţionarea aparatului în ultima sa utilizare contravine prezentării făcute de ofiţer, căci el nu realizează „în-scrierea" înceată a paragrafului de lege încălcat, iar cel torturat nu trăieşte, după şase ore, nici un fel de transfigurare şi nici nu este aruncat printr-un zbor lin în groapă [1]. Sensul autoexecuţiei ofiţerului şi al destrămării de la sine a aparatului mi se pare a consta în faptul că o *concepţie juridică atît de pervertită* trebuie să se suprime de la sine, întrucît ea contravine esenţial funcţiei ce revine dreptului, legislaţiei, de a face posibilă convieţuirea oamenilor. O atare justiţie complet deformată îi poate teroriza pe oameni numai un timp, căci în cele din urmă efectul ei slăbeşte şi ea se prăbuşeşte de la sine. Tocmai asupra acestui proces se concentrează povestirea. Cum mai poate reglementa viaţa unui grup o concepţie juridică care nu mai are discipoli sau are prea puţini? Din moment ce nimeni nu mai este convins de ea şi nu intervine în numele ei, înseamnă că o atare ordine juridică şi-a pierdut forţa; momentul în care această tradiţie va fi înlăturată definitiv — chiar dacă se mai menţine o bucată de timp datorită „inerţiei" — nu mai

---

[1] Interpretarea lui Sokel: „Aparatul pentru pedepsirea condamnatului şi producerea transfigurării nu poate obţine dreptatea. Cel ce aşteaptă aşa ceva de la el este măcelărit..." (*op. cit.*, p. 126) sau, în alt loc, „Sistemului i se atribuie ceva care este străin de menirea sa, căci sarcina sa nu este împărţirea dreptăţii, ci mîntuirea prin ispăşirea pedepsei" (*op. cit.*, p. 127), nu este lipsită de interes. Numai că în acest caz nu-mi dau seama cum ar putea fi înţeleasă afirmaţia explicită: „Toţi ştiau că acum se face dreptate", referitor la ceea ce simţeau cei ce asistau la execuţie. Într-adevăr, este greu de respins afirmaţia că aparatul a fost gîndit de către inventatorul său ca un reprezentant al dreptăţii; interpretarea noastră a încercat să arate însă că ea este o pretenţie nejustificată şi că aparatul este de fapt simbolul pervertirii dreptăţii.

este decît o problemă de timp. Iar într-un mediu indolent și șovăitor (așa este caracterizată noua conducere de către ofițer), acest sfîrșit își primește impulsul din exterior.

O ultimă întrebare pe care ne-o punem în această interpretare: care este cauza care face ca o atare deformare a dreptății să fie posibilă? Sau Kafka nu descrie decît o situație ireală, firește, într-un mod neobișnuit de pregnant? Ce fel de concepție asupra omului poate motiva o atare pervertire a concepției juridice cum este cea examinată de noi?

Încercînd să conturăm concepția despre om implicată aici, ajungem într-o situație dificilă, căci povestirea este centrată asupra mașinii, un aparat de execuție și nu asupra unui om. În clipa în care aparatului îi este sustras „dreptul la existență" (Existenzberechtigung), existența omului despre care am aflat cele mai multe își pierde și ea rostul întrucît ea a fost, așa cum am văzut, un simplu apendice al mașinii. Odată cu execuția ultimului „partizan" al acestui aparat, mașina însăși se năruie de la sine.

În ce-l privește pe condamnat, comportamentul său aduce mai degrabă cu cel al unui animal, iar soldatul ce-l păzește nu pare a fi mai uman decît osînditul. Lucru care rezultă limpede din unele scene de importanță secundară cum ar fi: soldatul care înfulecă cu lăcomie orezul din strachina destinată condamnatului se bucură văzîndu-l pe condamnat poticnindu-se și căzînd, îl smucește de lanțul cu care este legat, manifestă cea mai vie satisfacție, împărtășită și de condamnat, la autoexecuția ofițerului.

Cît despre celelalte personaje ale povestirii, ele abia sînt creionate. Despre clienții aflați la ceainărie aflăm că „toți erau fără surtucuri, aveau cămăși zdrențuite, erau oameni sărmani, umiliți" [1]. Noul comandant este descris doar din viziunea ofițerului, desigur, părtinitoare. În repetate rînduri el amintește, de asemenea, de doamnele ce se aflau întotdeauna în compania comandantului — pentru a caracteriza probabil astfel slăbiciunea acestuia — și, o dată, despre lucrările din port de care s-ar arăta interesat actualul comandant în timp ce de aparat nici nu-i pasă.

---

[1] *Ibidem*, p. 200.

Interogîndu-ne asupra concepției despre om imanentă acestei „ciudate" povestiri, ne dăm seama că în ea omul nu joacă aproape nici un rol. El este doar un auxiliar al mașinii de execuție sau îi servește de hrană acesteia. Am văzut deja că pe tot parcursul descrierii execuției este vorba de funcționarea mașinii (ca și cum ar fi prezentată o instalație de pompare sau un nou motor cu ardere internă), cîtuși de puțin de suferințele pe care le trăiește cel condamnat, omul. Scîrțîitul unei roți îl duce pe ofițer la disperare, pe cînd gemetele de durere ale condamnatului abia dacă sînt băgate în seamă, ele fiind menționate doar cu referire la neajunsurile unui dispozitiv al aparatului care nu le poate înăbuși complet. Torturarea condamnatului, sfîșierea sa lentă timp de douăsprezece ore nu este prezentată cîtuși de puțin ca un fapt reprobabil, iar un alt neajuns al aparatului este considerat faptul că, în urma rănilor provocate condamnatului, el „se murdărește foarte tare" [1].

Ce-i drept, nu s-a precupețit nici un efort pentru desfășurarea optimă a execuției, dar nu pentru a face ca omul să o suporte mai ușor, ci pentru a satisface curiozitatea publicului. Din afirmațiile ofițerului: „Apoi, grapa îl străpunge complet și-l aruncă în groapă, unde cade plescăind în apa amestecată cu sînge și vată. În clipa aceasta judecata s-a sfîrșit, iar noi — eu și soldatul — îl îngropăm" [2], rezultă cu claritate că aici omul a devenit un obiect pur și simplu care este aruncat de mașină într-o groapă la fel cum procedezi cu un animal mort sau cu resturile nefolositoare" [3].

Căutăm în miezul acestei povestiri omul, imaginea sa și dăm doar peste obiecte. Nu este oare *dispariția omului* evenimentul cel mai tulburător al povestirii? Omul în înțelesul tradițional al termenului a dispărut. Pervertirea ideii de

---

[1] *Ibidem*, p. 165.
[2] *Ibidem*, p. 171.
[3] Stilul narativ al lui Kafka este la fel de obiectiv și curent ca și cel dintr-o descriere științifică, de pildă a unui tip de rocă sau din studiul funcționării unui motor, a puterii pe care-o posedă. Limbajul își pierde caracterul sec și începe să devină viu și colorat abia din clipa în care ofițerul își începe discursul de apărare a cauzei sale, relevîndu-i exploratorului importanța felului în care va aprecia aparatul de execuție.

dreptate este posibilă din clipa în care esenţa umană a suferit o denaturare de o atare anvergură încît mai degrabă putem vorbi despre o dez-umanizare (Ent-Menschlichung). Din această clipă un aparat care funcţionează perfect poate fi considerat mai important decît suferinţele unui om supus torturii, întrucît acestea din urmă nici nu pot fi percepute. Victima nu este decît un obiect care serveşte demonstrării bunei funcţionări a aparatului; ceea ce se întîmplă de fapt cu ea este ignorat. Schimbarea expresiei de pe faţa condamnatului este explicată în mod absurd ca semn al reuşitei descifrări de către acesta a paragrafului de lege înscris pe corpul său, aşadar, tot ca efect al funcţionării ireproşabile a aparatului.

În faţa unor atari transformări (alienări) ale omului este derizoriu să mai vorbim despre justiţie ca de obicei. Căci, în mod obişnuit, dreptul desemnează ceea ce îi revine individului. Aici însă, verigile jurisdicţiei clasice: darea în judecată — apărarea — judecarea propriu-zisă — pronunţarea sentinţei sînt de prisos. Singurul lucru care contează este execuţia. Iar pentru ca desfăşurarea acesteia să nu poată fi incomodată de vreun simţămînt uman, ea este lăsată cu totul pe seama maşinii inventate anume în acest scop. După cum am văzut, partea principală a acestei maşini constă în nişte matriţe care transcriu litera legii pe corpul condamnatului; aşadar, orice lege slujeşte în colonie în ultimă instanţă uciderii, ceea ce contravine esenţial finalităţii ei.

Meritul lui Kafka este de a fi descris toate acestea incredibil de profund şi consecvent, arătînd astfel că omul nu este ceva dat pentru totdeauna, imuabil, ci — pentru a folosi o expresie filosofică actuală — o fiinţă întru posibilitate (Wesen der Möglichkeit), înstrăinarea sa radicală, dezumanizarea sa fiind una dintre aceste posibilităţi. Aceasta nu înseamnă că într-un atare proces capacitatea sa de cunoaştere ar fi diminuată; dimpotrivă, chiar într-o atare ipostază el poate construi aparate de o complexitate şi precizie extremă. Dacă însă aceste aparate vor servi la curăţatul cartofilor sau la torturarea oamenilor este, din punct de vedere al construcţiei, o chestiune secundară; important este ca maşina să funcţioneze perfect şi să solicite o manipulare minimă.

Dacă sarcina cea mai dificilă a unei societăţi, jurisdicţia, aplicarea legii este lăsată pe seama unei maşini de execuţie (stabilirea paragrafului de lege încălcat, încredinţată ofiţerului, este totuşi secundară, din moment ce orice paragraf ucide), atunci putem vorbi pe bună dreptate de o pervertire extremă a însăşi esenţei umane. Cum se poate însă ajunge la o atare degenerare, de înstrăinare a umanităţii? Ne spune ceva povestirea în acest sens?

Ofiţerul-judecător nu este cîtuşi de puţin torturat de îndoieli. Dacă are o temere, ea se datoreşte exclusiv atitudinii noului comandant. Că ceva din concepţia sa asupra dreptăţii ar fi greşit, nici nu-i poate trece prin minte, ba este convins că el se mişcă „în sfera adevărului". Ceea ce spune şi face, consideră el, este intangibil. Dacă alţi oameni nu-i împărtăşesc părerea, aceasta este doar din cauza neştiinţei lor. (Ne amintim de felul în care a primit refuzul exploratorului şi de critica făcută noului comandant.) Această atitudine îi caracterizase încă pe premergătorii săi, pe vechiul comandant: „Noi, prietenii lui, am ştiut chiar în clipa în care a murit că organizarea acestei colonii este atît de desăvîrşită în sine, încît — cel puţin vreme de mai mulţi ani — succesorul nu va putea modifica nimic, chiar dacă ar avea în cap mii de planuri noi" [1].

Această siguranţă absolută ce defineşte fiecare acţiune, opinie, sentinţă a ofiţerului este reflexul extremei unilateralităţi şi mărginiri a viziunii sale. Interesul său este captat în întregime de anumite lucruri, în timp ce altele nici nu există pentru el (de pildă, suferinţele condamnatului). Dacă de esenţa omului ţine o anumită largheţe a orizontului său, corespunzătoare multitudinii aspectelor vieţii, atunci printr-o atitudine mărginită el nu face decît să se închidă pe sine însuşi, cu alte cuvinte, să se închidă faţă de ceea ce i s-ar putea dezvălui. Viziunea sa îngustă îl sărăceşte din punct de vedere sufletesc, pierdere pe care caută să o compenseze apoi prin agăţarea îndărătnică de ceva de care dispune. Cazul cel mai pregnant de unilateralizare l-a reprezentat reducerea

[1] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 156.

complexului domeniu al dreptului şi justiţiei la momentul aplicării sentinţei: execuţia. Întreaga existenţă a ofiţerului este concentrată asupra funcţionării ireproşabile a aparatului [1].

Absolutizarea unui punct de vedere mărginit, deformarea sa într-un adevăr pretins unic este însă, cum bine ştim, trăsătura caracteristică a *fanatismului*. Fanaticul este într-o aşa măsură dominat de credinţa că punctul său de vedere este just, încît nici nu se gîndeşte să-l confrunte cu alte poziţii, cu atît mai puţin să-l pună sub semnul întrebării. Acest lucru ar însemna pentru el o adevărată trădare, un gest de lezmajestate. Pentru a nu permite nici cea mai neînsemnată intenţie de confruntare critică, orice altă opinie decît a sa este declarată din capul locului drept falsă. Nu este întîmplător că în statele totalitare, caracterizate prin fanatism, iau naştere într-adevăr astfel de colonii penitenciare precum şi procedee penale similare cu cele descrise în povestire. Cine nu se supune exigenţelor totalitare ale concepţiei despre lume pe care se întemeiază respectiva formă de fanatism este periculos şi trebuie lichidat sau, cel puţin, sustras posibilităţii contactului cu ceilalţi oameni.

Pentru ca ideologia reprezentată de fanatici şi de discipolii lor să poată primi aparenţa adevărului, ei trebuie să ignore tot ceea ce nu convine părerii lor, astfel încît această concepţie să apară într-adevăr ca singura posibilă. Este caracteristic fanatismului faptul că o opinie particulară este pervertită într-o aşa măsură încît, în cele din urmă, ridică pretenţia la universalitate absolută. Pentru a nu-şi conştientiza caracterul particular, o atare opinie este apărată cu o înverşunare oarbă de tot ceea ce i se opune. Cum de fapt în sinea sa fanaticul este nesigur, el simte tot timpul nevoia de a se convinge de puterea sa, de a se prevala de ea. Problema fundamentală a fanaticului este exercitarea puterii. În orice domeniu s-ar manifesta fanatismul, cel ce îi este victimă se pretinde a fi întotdeauna cel mai puternic. Pentru a-şi releva însă forţa el are nevoie de un număr mare de discipoli. Fana-

---

[1] Că o atare „existenţă" nu este plăsmuirea unei fantezii persecutorii maladive îl dovedeşte faptul că Eichmann a existat într-adevăr.

tismul este un fenomen de masă. Pentru a rezista în atitudinea sa îndărătnică el trebuie să perceapă continuu ecoul celorlalţi fanatici.

Colonia penitenciară ne prezintă manifestările unui fanatic care crede că ar fi descoperit adevărul dreptăţii, în numele căreia exercită justiţia în sensul cel mai răstălmăcit care poate fi închipuit, îi terorizează pe locuitorii coloniei, punîndu-şi capăt el însuşi zilelor atunci cînd realizează că credinţa sa nu mai poate cîştiga nici un adept. Dacă fascinaţia exercitată de o anumită concepţie fanatică a dispărut, dacă ea nu mai suscită emoţii oarbe (care se manifestă, de pildă, în timpul demonstraţiilor de masă organizate de regimurile totalitare), atunci respectiva concepţie nu mai poate supravieţui, unilateralitatea ei devine limpede pentru nefanatici.

În cadrul povestirii, cel căruia îi revine rolul de a sfîşia această vrajă a fanatismului este exploratorul, prin răspunsul categoric negativ pe care îl dă propunerii ofiţerului. Emblematică pentru atitudinea fanatică este şi inscripţia de pe lespedea de mormînt a fostului comandant: „Dăinuie profeţia că, după un anumit număr de ani, comandantul va învia şi va porni din această casă, în fruntea partizanilor săi, la recucerirea coloniei. Credeţi şi aşteptaţi" [1]. Tonul mistic, mai exact mistificator, nu poate ascunde nonsensul exprimat aici. Fanaticul trebuie să aibă o credinţă oarbă, aşadar, să ia drept posibil ceea ce este imposibil.

Kafka a fost nemulţumit de finalul povestirii, de ultimele pagini ale acesteia. Într-o scrisoare adresată editorului său, Kurt Wolff, el îi scria: „Ultimele două-trei pagini sînt prost lucrate, ceea ce semnalează de fapt un neajuns mai mare: există undeva un vierme care distruge însuşi miezul povestirii" (*Briefe*, p.159). Într-adevăr, după autoexecuţia ofiţerului tensiunea, care se menţine permanent ridicată pe parcursul povestirii, înregistrează o cădere bruscă şi tot ce urmează nu formează decît un apendice. Totuşi, chiar şi aici întîlnim un element concludent. De ce exploratorul nu mai rămîne cîteva zile în colonie, de ce nu se lasă felicitat de noul co-

[1] *Ibidem*, p. 201.

mandant pentru căderea ultimului discipol al fostului comandant? De ce această evadare inopinată?

Ceea ce putem face aici este doar să avansăm următoarea ipoteză: exploratorul nu mai rămîne în colonie întrucît a fost pur și simplu zguduit de cele trăite, care i-au arătat în ce grad poate fi pervertită existența umană. Atitudinea ofițerului ține de un idealism răsturnat. Dacă umanitatea este atît de predispusă la „boală" înseamnă că ea poate cădea oricînd sub dominația unui alt fanatic. Exploratorul însuși pare să se fi molipsit întrucîtva de inumanitatea la care a asistat, atunci cînd, pentru a nu fi urmat de către condamnat și soldat în momentul părăsirii insulei, îi amenință pe cei doi cu un odgon greu; victimele perversiunii devin și ele într-un fel pervertite.

Interpretarea noastră a încercat să demonstreze că firul conducător pentru înțelegerea povestirii este principiul contrasensului (Widersinn) care nu este pur și simplu nonsensul (Unsinn), ci rezultatul deformării, inversării sensului unui lucru (contradicția). Deformarea principală o cunoaște noțiunea de justiție, dreptate, pornind de la care sînt posibile toate celelalte deformări ale existenței umane, a cărei alienare extremă ne este prezentată aici.

Interogîndu-ne asupra tipului de *apropiere* dominant în această povestire, putem spune că este vorba de apropierea *în ipostaza pervertirii* (Nähe als Perversion), un proces straniu, neliniștitor care își pune pecetea sumbră asupra epocii noastre. În următoarea interpretare vom încerca să evidențiem acest fenomen cît se poate de straniu dintr-o altă latură.

La 11 octombrie 1916 Kafka îi scria aceluiași editor: „Pentru înțelegerea acestei ultime povestiri, mai adaug că nu doar ea este străbătută de anxietate, ci timpul nostru în general și al meu în special a fost un timp chinuitor; pentru mine, aș spune, chiar într-o măsură mai mare decît pentru ceilalți" (*Briefe*, p. 150).

UN ARTIST AL FOAMEI

Așa cum remarcă Sokel, pe bună dreptate, sub titlul *Un artist al foamei* și *Un medic de țară* sînt reunite povestiri care, alături de nuvela *În fața legii*, fac parte din lucrările „cele mai dragi lui Kafka și pe care acesta le-a publicat fără nici o ezitare" [1]. *Un artist al foamei* este ultima povestire pe care el însuși a pregătit-o spre publicare. *Prima suferință*, *Mica doamnă* și *Cîntăreața Jozefina sau neamul șoarecilor* au apărut în editura „Die Schmiede". Ele au fost scrise între 1921 și 1923, iar prima corectură a fost revăzută de autor înaintea morții [2]. Volumul a apărut în 1924. Cele patru povestiri sînt reunite în primul volum al ediției lui Max Brod.

Expunerea conținutului povestirii.

Stilul narativ al povestirii *Un artist al foamei* este la fel de obiectiv și sec ca și cel din *Colonia penitenciară*, lăsînd impresia că ar fi vorba doar de observarea unor fapte și atîta tot.

„În ultimele decenii, interesul pentru artiștii foamei a scăzut mult. În timp ce odinioară era foarte rentabil să organizezi asemenea spectacole în regie proprie, astăzi lucrul acesta este cu totul imposibil. Erau alte vremuri" [3].

Povestirea însăși se împarte conform acestei opoziții dintre *odinioară* și *astăzi*. În prima parte este descrisă situația de odinioară (p. 203—211), iar în cea de-a doua, felul cum se prezintă lucrurile astăzi, atît în ce privește începutul acestei perioade, care intervine în urma unei schimbări bruște, cît și sfîrșitul ei (p. 211—216).

Cum era oare mai demult, într-un trecut care nu este totuși atît de îndepărtat încît să se fi șters amintirea lui? Acest lucru este important cu atît mai mult cu cît trecutul

---

[1] Walter H. Sokel, Franz Kafka. *Ironie und Tragik*, *op. cit.*, p. 138.

[2] Vezi Postfață la *Erzählungen und Kleine Prosa*, vol. 1, ediția Max Brod, p. 286, ca și Notele de la *Briefe*, editate de Max Brod, Schocken Books, New York, 1958, și Fischer Verlag, p. 519.

[3] Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, *op. cit.*, p. 203.

poate fi comparat abia printr-o rememorare, iar această comparaţie este făcută de una şi aceeaşi persoană, a cărei viaţă însumează ambele perioade. Ceea ce este descris aici se referă tocmai la cotitura care a intervenit în cursul acestei vieţi.

„Pe atunci întreg oraşul se preocupa de artistul foamei; cu fiece nouă zi de flămînzire, participarea publicului creştea; toţi voiau să-l vadă măcar o dată pe zi; către sfîrşitul perioadei de flămînzire existau abonaţi care şedeau zile întregi în faţa cuştii mici cu gratii; se organizau vizite pînă şi noaptea, la lumina făcliilor, pentru a spori efectul; în zilele cu vreme frumoasă cuşca era scoasă în aer liber şi atunci artistul foamei era arătat mai cu seamă copiilor..." [1].

Aşadar, odinioară artistul foamei se afla în centrul atenţiei. Putem să ne închipuim ce senzaţie stîrnea în micile şi liniştitele oraşe provinciale, în care nu se întîmplă mai nimic, contemplarea unui om care flămînzeşte. Participarea la acest spectacol, interesul manifestat faţă de el creştea de la o zi la alta, întrucît curioşii se întrebau dacă omul va mai putea să rabde de foame încă o zi sau va fi nevoit să cedeze. Cel mai enervant lucru era pentru artistul foamei faptul că aceştia se întrebau cu voce tare: „oare este lăsat şi noaptea să flămînzească?". Flămînzirea vreme îndelungată exercita asupra publicului o atracţie deosebită.

Desigur, pentru mulţi dintre adulţi vizitarea locului unde era expus artistul foamei nu era decît un prilej de a sta de vorbă la un pahar cu bere, îndeosebi cînd cuşca acestuia era scoasă la aer liber şi cînd „copiii priveau uimiţi, cu gura căscată şi ţinîndu-se de mînă pentru mai multă siguranţă" [2]; timp în care artistul foamei, îmbrăcat într-un tricou negru stătea întins pe paie, răspunzînd uneori la întrebări sau lăsînd oamenii să-l pipăie cît e de slab, pentru ca, în final, a „se cufunda din nou în sine, fără să se mai sinchisească de nimeni, nici măcar de bătăile, atît de importante pentru el, ale ceasului, singura mobilă din cuşcă..." [3].

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Ibidem*, pp. 203—204.

În afara spectatorilor care se perindau şi zăboveau doar puţină vreme în faţa cuştii, existau paznici permanenţi „în mod ciudat, de obicei măcelari; aceşti paznici, făcînd de pază cîte trei deodată, aveau misiunea să-l supravegheze zi şi noapte pe artistul foamei, ca să nu îmbuce ceva pe ascuns“ [1]. Aşadar, sarcina de a veghea respectarea înfometării revine tocmai măcelarilor, acelei categorii de cetăţeni asupra posibilităţii căreia de a mînca pe săturate nu există nici un dubiu, ştiut fiind că ei îşi reţin de fiecare dată bucăţile cele mai bune de carne.

Desigur, această supraveghere este doar un artificiu organizatoric, în fapt „o simplă formalitate“ [2], întrucît „artistul foamei n-ar fi luat ceva în gură cu nici un preţ, nici silit; onoarea meseriei sale îi interzicea acest lucru“ [3]. Asigurarea pazei nu avea alt rol decît liniştirea mulţimii, în realitate nefiind cîtuşi de puţin necesară. Iată de ce pe artistul foamei, situaţia paradoxală că paznicii îşi exercitau superficial serviciul pentru a-i permite să mai îmbuce cîte ceva, îl mîhnea de-a dreptul. „Nimic nu era mai chinuitor pentru artistul foamei decît asemenea paznici; din cauza lor se posomora; îl făceau să suporte flămînzirea îngrozitor de greu...“ [4].

Cei ce urmăreau să-i uşureze postul nu făceau, aşadar, decît să i-l îngreuneze, căci pentru ca paznicii să-şi dea seama că el nu profită de situaţie şi că nu mănîncă se vedea silit să-şi învingă starea de slăbiciune şi să cînte. Nici acest efort nu avea însă efectul dorit, paznicii mirîndu-se doar de cîtă dibăcie poate să dea dovadă artistul foamei dacă putea să mănînce şi să cînte în acelaşi timp. Dimpotrivă, supraveghetorii severi, care se aşezau aproape de cuşcă şi îl „scăldau“ în lumina lanternelor îi erau dragi. Pentru ei era dispus să renunţe la somn, „să glumească, să le istorisească poveşti din viaţa lui de peregrinări...“ [5].

---

[1] *Ibidem*, p. 204.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Ibidem*, p. 205.
[5] *Idem*.

„Dar cel mai fericit moment era apoi dimineața, cînd li se aducea pe socoteala lui un mic dejun mai mult decît copios, asupra căruia se aruncau, după o noapte de veghe anevoioasă, cu pofta de mîncare a oamenilor sănătoși" [1]. Desigur, mulți interpretau acest gest ca o încercare de mituire deschisă, deși fără micul dejun nu ar fi acceptată să efectueze serviciul de pază. Prin urmare, răsplata pentru modul sever în care a fost supravegheat, atît de prețuit de artistul foamei, este denaturată în contrariul ei și anume în tentativa de corupere a vigilenței paznicilor. Dar oricît de severe ar fi fost măsurile pentru supraveghere, mai erau din acei care se îndoiau de ele. „Firește că asta făcea parte din suspiciunile inevitabile ce însoțesc asemenea demonstrații de flămînzire" [2]. O supraveghere absolută, care să înlăture orice îndoială și să-i convingă și pe cei suspicioși era imposibilă. „Nimeni nu era în stare să stea toate zilele și nopțile, neîntrerupt, ca paznic, lîngă artistul foamei, deci nimeni nu putea ști din proprie experiență dacă nemîncarea era respectată fără întrerupere, fără greș; doar artistul foamei, singur, putea ști acest lucru" [3].

Este clar că într-o atare situație toate măsurile de pază erau superflue. Singurul care știa că în această demonstrație nu există nici o înșelătorie era artistul foamei însuși; „deci, numai el putea fi în același timp și spectator pe deplin satisfăcut al flămînzirii sale" [4].

Ne reîntîlnim aici, încă din primele pagini ale povestirii, cu procedeul transformării sensului unui lucru în contrariul său, cunoscut din analiza făcută *Coloniei penitenciare*. Oare și aici el joacă rolul unui principiu diriguitor sau apare doar în mod întîmplător? Dacă optăm pentru un răspuns pozitiv, este necesar să examinăm cum trebuie interpretată această transformare, mai exact deformare a sensului.

Am văzut că toate măsurile pentru supravegherea artistului foamei sînt de prisos din două motive: mai întîi, ele nu pot oricum înlătura suspiciunile celor neîncrezători și, în

---

[1] *Ibidem*, p. 206.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.

al doilea rînd, nici unul din paznici nu poate garanta că instrucţiunile au fost respectate decît pentru tura sa. Tot aici trebuie adăugată superficialitatea voită a unor paznici care creea posibilitatea unei atari încălcări, situaţie care-l ducea la disperare pe artistul foamei, căci pentru el fie şi presupunerea că ar urmări să-i înşele pe paznici reprezenta o ofensă la adresa „artei" sale. El nu înşală şi nici nu poate face aşa ceva; ambiţia sa este de a demonstra că poate răbda vreme îndelungată de foame.

Prin relevarea inutilităţii supravegherii artistului foamei devine de fapt îndoielnic întreg spectacolul prezentat. Ceea ce poate constata un curios oarecare este doar că pe parcursul vizitei sale, aşadar un timp destul de scurt, artistul foamei nu a îmbucat într-adevăr nimic. Curiozitatea se opreşte la această evidenţă nemijlocită şi nu o poate transcende. Despre acest lucru vom mai vorbi însă ulterior.

Paradoxal, artistul foamei este singurul care îndeplineşte la modul ideal condiţiile care se cer unei supravegheri; or, el nu are nevoie să se convingă de autenticitatea acestei demonstraţii de flămînzire, întrucît el o ştie şi o trăieşte pe propria-i piele. Aşadar, doar el ar putea fi mulţumit şi, totuşi, nu este. Ne-am aştepta ca nemulţumirea să se datoreze neputinţei sale de a-şi convinge publicul că în reprezentaţia sa nu există nici o înşelătorie; cînd colo motivul e altul, şi anume că doar „el ştie cît de uşor era să îndure foamea... Era lucrul cel mai uşor din lume" [1]. Lucru pe care însă nu-l poate pricepe nimeni, oricît i s-ar spune.

Cineva ar putea obiecta: artistul foamei este totuşi un escroc din moment ce face atîta caz de un lucru atît de simplu pentru el. Pe nedrept însă, căci artistul foamei spune tuturor cît de uşor suportă el flămînzirea. Reacţia lor însă este negativă: departe de a crede în sinceritatea acestei destăinuiri, ea este răstălmăcită îndată în contrariul ei, fiind interpretată ca o dovadă a neruşinării artistului foamei de a recunoaşte public că trişează sau, de oamenii de bună credinţă, drept o falsă modestie; „... oamenii nu voiau să-l creadă, în cel mai bun caz îl considerau modest, dar mai adesea

---

[1] *Ibidem*, p. 207.

îl învinuiau că-și făcea reclamă sau chiar că era un șarlatan, căruia îi era ușor să rabde de foame întrucît știa cum să procedeze pentru a-i fi cît mai ușor, și că, pe deasupra, mai avea tupeul să o recunoască pe jumătate" [1].

Așadar, cel ce știe adevărul (der Wissende) nu este crezut, ba, mai mult, ceea ce spune este transformat în contrariul său. Dilema în care se află artistul foamei este următoarea: fie că minte și prezintă starea sa ca ceva senzațional, și atunci spectatorii cred că ceea ce li se prezintă este imposibil, fie că spune adevărul — ceea ce și face — și atunci nu este crezut.

După prezentarea problemei credibilității sau noncredibilității înfometării, mai exact a strădaniei artistului de a-i convinge pe ceilalți de autenticitatea ei, urmează o referire la durata înfometării. Aceasta nu este fixată de artistul foamei, cum ar fi de așteptat, întrucît el este cel care rabdă de foame, ci de către impresar [2]. Acesta știe din experiența demonstrațiilor anterioare, că interesul publicului nu poate fi menținut mai mult de patruzeci de zile și ca atare durata înfometării fixate nu depășește acest termen. Așadar, „arta" nu depinde, așa cum ar fi firesc de presupus, numai de capacitatea artistului foamei de a răbda; ceea ce se ia aici în considerație este de asemenea curiozitatea publicului, precum și durata cît aceasta poate fi menținută, respectiv intensificată. Publicul stabilește și el, așadar, cît timp se poate răbda de foame.

Descrierea festivității de încheiere a demonstrației de înfometare este dominată de ambiguitatea care decurge din deformările de sens care au loc. Mai întîi de toate, această

---

[1] *Idem.*

[2] Kafka întrevede aici dependența artistului modern de persoana impresarului. Pentru a avea succes, artistul trebuie să-și asocieze un impresar; desigur, aceasta presupune să ai deja un anumit succes, căci un artist încă anonim va găsi destul de greu un bun impresar. Serviciile impresarului constau în esență în a-i prescrie artistului cum să se comporte în diferite situații, cînd și unde să dea reprezentații, ce să prezinte etc. Pentru aceasta, firește, impresarul modern trebuie să fie familiarizat cu cele mai noi metode folosite în tehnica publicității.

ceremonie nu este pentru artistul foamei decît un chin, căci el vrea să flămînzească mai departe.

„De ce să înceteze tocmai acum, după patruzeci de zile. Ar mai fi rezistat încă mult, nelimitat ; de ce să înceteze tocmai acum cînd era în plină, ba încă nici măcar în plină flămînzire? De ce voiau să-l lipsească de gloria *nu* de a deveni cel mai mare artist al foamei din toate timpurile, căci asta era probabil de mult, ci de-a se depăşi pe sine însuşi pînă dincolo de marginile înţelegerii, întrucît nu simţea nici o limită a capacităţii sale de flămînzire" [1].

Aşadar, în această înfometare artistul foamei urmăreşte să se depăşească pe sine, să păşească în incomprehensibil, în nelimitat. Tocmai ceea ce este considerat de obicei sărbătoare şi eliberare de suferinţă, constituie pentru el un adevărat chin.

Fanfara militară, florile, doamnele de onoare (care urmau să-l ajute pe artistul foamei să iasă din cuşcă şi să ajungă pînă la o tribună festivă), cu doi medici (care făceau măsurătorile de rigoare pe trupul acestuia, pe care le comunicau apoi prin megafon publicului) — toate acestea trebuiau să creeze iluzia că artistul foamei este fericit de a scăpa de acest dureros post, în timp ce de fapt sfîrşitul înfometării îl ducea de-a dreptul la disperare.

„Venea impresarul, ridica braţele mut — căci muzica împiedica orice vorbă — deasupra artistului foamei, de parcă ar fi invocat cerul să-şi privească opera acolo pe paie, acel martir demn de toată compătimirea care era bineînţeles artistul foamei, dar martir în cu totul alt sens; îl prindea pe artistul foamei de talia subţire, încercînd, prin precauţii exagerate, să acrediteze impresia că avea de-a face cu o făptură nespus de fragilă, şi-l preda doamnelor ce se făcuseră între timp ca de ceară — bineînţeles nu fără a-l scutura puţin într-ascuns, astfel încît artistului foamei să i se bălăbănească bustul şi picioarele într-o parte şi-n alta, căci nu şi le mai putea stăpîni" [2].

---

[1] *Ibidem*, p. 208.
[2] *Ibidem*. pp. 209–210.

Momentul în care impresarul arată spre artistul foamei ca spre „opera" sa, nu este lipsit de ironie. Impresarul este, așadar, singura persoană într-adevăr importantă, deoarece el este cel care poate obține ceva atît de unic. Deformarea semnificației acestui moment final festiv rezultă și din comportamentul doamnelor de onoare: dacă la început acestea erau vădit mîndre de-a fi fost alese din mulțime pentru ceremonial (iată un bun prilej de-a fi admirate și chiar invidiate!), de îndată ce una din doamne atinge trupul uscat și sfrijit al artistului foamei, ea devine palidă, izbucnește în lacrimi (ceea ce-i încîntă de-a dreptul pe cei prezenți, în timp ce celelate doamne trăiesc mai degrabă o bucurie răutăcioasă), astfel încît, așa cum de altfel prevăzuse și impresarul, ea trebuie înlocuită de îndată. Deși pentru cineva din afară, totul pare cît se poate de improvizat, impresarul cunoaște dintr-o lungă experiență reacția publicului și nu este pus niciodată în încurcătură: cel ce o va suplini pe doamna care a leșinat este pregătit întotdeauna să intervină.

Acum, cîte ceva despre „mîncarea mîntuitoare" („erlösende Essen") care i se servea artistului la această festivitate. În loc să se bucure de această masă, cum s-ar aștepta toată lumea, artistul foamei o refuză; pentru a face însă pe placul publicului, impresarul îi bagă în gură cîte puțin în timp ce artistul foamei pare „cuprins de o somnolență vecină cu leșinul". Totul se desfășoară după tipic: „nimeni nu avea dreptul să fie nemulțumit de ceea ce văzuse, nimeni în afară de artistul foamei, veșnic singurul nemulțumit" [1].

„Astfel a trăit mulți ani, cu mici răgazuri de odihnă, într-o aparentă strălucire, cinstit de toată lumea, dar, cu toate acestea, de cele mai multe ori stăpînit de o dispoziție melancolică, ce se accentua tot mai mult din cauză că nimeni nu înțelegea să-l ia în serios" [2]. Așadar, ceea ce creează succesul la public este neputința de-a flămînzi oricît de mult. „Aparenta strălucire" a acestui succes nu-i poate da artistului nostru acel sentiment de fericire pe care îl dă de obicei succesul. Lipsa de înțelegere, căreia îi datorează artistul

---

[1] *Ibidem*, p. 211.
[2] *Idem*.

renumele său, îl face şi mai nefericit, mai melancolic decît obligaţia de a înceta flămînzirea.

Disperat de-a dreptul devine însă artistul atunci cînd cineva încearcă să-i explice că „melancolia să se datora probabil foamei" [1]. O atare răstălmăcire a stărilor de lucruri îl supără cu atît mai mult cu cît pentru muritorul de rînd ea pare cît se poate de plauzibilă, fiind îndeobşte acceptată. În acelaşi timp ea înseamnă pentru artist o înfrîngere, căci el vrea să se ştie că a reuşit să învingă foamea. Totuşi nu are cum să se opună acestei opinii general acceptate; de aici şi accesele sale de furie, pe care impresarul i le potoleşte cu forţa, pentru că în aceste accese artistul foamei apare altfel decît în cărţile poştale pe care le vinde impresarul şi unde artistul, în cea de-a patruzecea zi de flămînzire apare cu totul sleit.

„Această răstălmăcire a adevărului, care-i era, de fapt, binecunoscută artistului foamei, dar care-l enerva de fiecare dată din nou, era prea mult pentru el. Consecinţa acestei încetări premature a flămînzirii era prezentată aici drept cauza ei" [2]. Aceeaşi distorsiune a faptelor o întîlnim atunci cînd, într-un alt loc, artistul foamei este prezentat de către impresar ca „martir, demn de toată compătimirea... dar martir întru cu totul alt sens" [3]. De fapt, lupta împotriva acestor deformări este lipsită de orice speranţă, întrucît nimeni nu-l crede pe artistul foamei din simplul motiv că tuturor oamenilor, cu excepţia sa, foamea le apare ca un lucru îngrozitor şi nu-şi pot închipui că cineva ar fi în stare să o suporte de bunăvoie, mai bine de patruzeci de zile în şir. Mai degrabă se crede că impresarul ar fi cel care l-ar îndemna pe artistul foametei să reziste o vreme atît de îndelungată.

Această primă parte a povestirii, dedicată lui „odinioară", ne arată faptul că existenţa artistului foamei era dominată în totalitatea ei de contradicţii, de deformări de sens de tipul celor despre care am vorbit.

Cea de-a doua parte a povestirii, cea dedicată „zilelor noastre", este în totalitatea ei opusă primeia. Înainte, artis-

---

[1] *Idem.*
[2] *Ibidem*, p.212.
[3] *Ibidem*, p. 209.

tul făcea demonstrații de înfometare în orășele de provincie, unde apariția sa constituia un adevărat eveniment. Între timp a intervenit însă o cotitură în viața sa, ale cărei cauze sînt necunoscute: „în orice caz, răsfățatul artist al foamei se văzu într-o bună zi părăsit de mulțimea dornică de distracții, care prefera să se îndrepte în masă spre alte spectacole" [1]. Semnele premergătoare ale acestei transformări au fost trecute cu vederea; acum, era prea tîrziu pentru a mai face ceva: interesul pentru reprezentările sale a dispărut.

„De fapt, era lucru sigur că odată și odată va veni din nou vremea și pentru flămînzire, dar asta nu era o mîngîiere, pentru cei în viață" [2]. Artistul foamei nici nu mai putea face altceva decît să flămînzească, întrucît „era prea fanatic adept al flămînzirii" [3], pe lîngă faptul că era și prea bătrîn pentru a-și însuși o nouă meserie. Prin urmare, se desparte de impresar și se angajează la un circ, unde, „pentru a-și cruța susceptibilitatea, nici nu s-a uitat la condițiile contractului" [4]. Dacă odinioară el singur se afla în interesul tuturor, aici, la circ, el nu mai e decît o parte neînsemnată dintr-un mare tot. Prăbușirea sa este teribilă. „Un circ mare, cu un număr imens de oameni, de animale și de aparate, care se completează și se compensează reciproc necontenit, poate folosi pe oricine, oricînd, chiar și pe un artist al foamei, firește, în limitele unei pretenții modeste..." [5] În această înșirare de oameni, animale, aparate, nu este determinată cu exactitate categoria în care se înscrie artistul foamei.

Dacă, în general, pentru un artist îmbătrînirea duce la scăderea capacității de muncă, nu așa se prezintă lucrurile în cazul artistului foamei, unde transformarea adusă de ani este mai degrabă în sens pozitiv. El îi asigură pe toți că acum poate rezista și mai bine la foame decît în trecut; numai că, deși este liber să flămînzească cît dorește, nimeni nu mai

---

[1] *Ibidem*, p. 213.
[2] *Idem*.
[3] *Ibidem*, p. 214.
[4] *Idem*.
[5] *Ibidem*, p. 215.

acordă atenție acestei „arte", astfel încît aparenta întorsătură în bine a lucrurilor se anulează de la sine.

Ce considerație acordă direcția circului acestei „arte" reiese limpede din locul care i se repartizează cuștii în care se află artistul foamei: nu în mijlocul manejului, ci afară, în preajma grajdurilor, „dar într-un loc oricum, foarte ușor accesibil" [1]. Aparent, poziția nu este chiar rea; numai că această aparență este suprimată apoi de menționarea faptului că publicul trecea pe lîngă cușca sa în timp ce se îndrepta spre grajdurile cu animale și că, din cauza îngustimii culoarului, cei care se îmbulzeau din direcția manejului nu puteau zăbovi, fiind împinși din spate de cei care vroiau să înainteze.

Artistul foamei tînjește după vremurile cînd oamenii se îngrămădeau în jurul cuștii sale, căci își dă seama că acum vizitatorii nu pe el voiau să-l vadă, ci animalele. Și chiar dacă cineva se oprește să-l privească pentru o clipă, nu o face cu comprehensiune, ci din capriciu și încăpățînare" [2], pentru a-i enerva pe cei ce veneau din spate, ceea ce ducea la aglomerații și situații neplăcute. Întîrziații, singurii care ar fi putut să-l contemple în liniște și pe care nu i-ar fi deranjat nimeni „se grăbeau, firește, să treacă pe lîngă el cu pași mari, aproape fără să privească măcar în lături" [3]. Cît de mult s-a schimbat situația artistului se vede și din bucuria pe care el o simte fie și numai la vederea de departe a vizitatorilor care se apropie (cînd se îmbulzesc pe alee, înainte de a ajunge la el și încep să se audă strigătele și certurile iscate de faptul că cei din spate nu pot înainta datorită opririi celor din față). Așadar, bucuria sa se curmă repede: vizitatorii pe care îi vede apropiindu-se se dovedesc a nu fi vizitatorii săi. Iar atunci cînd, uneori, cîte un tată de familie se oprește în fața cuștii sale, povestind copiilor săi despre vremurile de odinioară, strălucitoare, cînd reprezentațiile artistului foamei constituiau un adevărat eveniment, artistul foameni își dă seama că cei mici nu înțeleg de fapt nimic, întrucît nici nu știu ce înseamnă un astfel de artist. Așadar, chiar și specta-

---

[1] *Ibidem*, p. 215.
[2] *Ibidem*, p. 216.
[3] *Idem*.

torii care se opresc să-l privească nu-și dau seama de ceea ce văd.

Situația artistului foamei este, prin urmare, contradictorie: pe de o parte, nemulțumit de locul în care este expusă cușca sa, pe aleea ce duce spre cuștile de animale, întrucît acestea din urmă îi momesc și îi sustrag vizitatorii; pe de altă parte, conștient de faptul că numai în felul acesta poate avea și el parte de vizitatori. Contrastul dintre viața pe care o duce el și lăcomia animalelor din grajduri (pentru care ora cînd li se aducea hrana era momentul cel mai important), frămîntarea lor din timpul nopții și duhoarea pe care o emanau — toate acestea îl răneau adînc pe artist; totuși, el nu îndrăznea să solicite direcției circului repartizarea unui alt loc de expunere, pentru ca aceasta să nu-și dea seama că „la urma urmei (el — n.t.) nu era decît un obstacol în drumul spre grajduri" [1].

Evident, situația de odinioară, cînd artistul foamei se afla singur în centrul atenției, s-a schimbat radical; acum nu se mai poate spune nici măcar că prezența sa suscită un interes egal cu cel al animalelor de la circ, ci că, dimpotrivă, cușca sa constituie mai degrabă un obstacol în calea vizitatorilor către grajdurile cu animale. „Un obstacol mic, firește, un obstacol ce devenea tot mai mic" [2]. Aparenta schimbare în bine, atenuarea caracterului său de obstacol în calea vizitatorilor, se relevă în fond ca ceva negativ: asta înseamnă că acum oamenii zăbovesc și mai puțin în fața cuștii sale. Cu cît mai îndelungată este flămînzirea artistului foamei, cu atît mai mică este atenția care i se acordă. „N-avea decît să flămînzească, atît cît putea; și asta și făcea; dar nimic nu-l mai putea salva, lumea trecea pe lîngă el fără să-l mai ia în seamă" [3]. Așadar, nu mai exista nici o posibilitate de a-i face pe oameni să înțeleagă în ce constă arta flămînzirii, și, în general, era cu neputință să le atragi atenția asupra demonstrației sale de înfometare.

---

[1] *Ibidem*, p. 217.
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*

Pe parcursul celei de-a doua etape din existenţa artistului foamei, caracterizată prin pierderea interesului oamenilor pentru arta sa, decăderea sa ireversibilă mai este reliefată de ceva. Dacă înainte cuşca era prezentată separat publicului, explicîndu-i-se totodată acestuia despre ce este vorba, iar zilele înfometării erau notate cu scrupulozitate, acum şi această operaţie neînsemnată i se pare personalului de prisos: „...şi astfel artistul foamei continuă, de fapt, să flămînzească aşa cum visase odată, cîndva, şi izbuti fără nici un efort, exact aşa cum prorocise atunci; dar nimeni nu mai număra zilele; nimeni, nici chiar artistul foamei însuşi, nu ştia cît de măreaţă devenise realizarea lui; şi asta îl seca la inimă" [1].

Acesta este într-adevăr punctul limită la care poate ajunge schimbarea unor stări de lucruri anterioare. Acum, cînd artistul a bătut toate recordurile înfometării, nu mai e nimeni să constate acest lucru şi nici măcar el însuşi nu mai poate ţine minte numărul zilelor care au trecut de cînd n-a mai pus nimic în gură. Prezentarea acestei etape se încheie cu următorul pasaj: „Iar dacă, între timp, cîte un gură cască se oprea, amuzîndu-se pe seama numărului neschimbat de mult şi vorbea de înşelătorie, asta nu era decît cea mai neroadă minciună pe care o putea născoci indiferenţa şi răutatea înnăscută, căci nu artistul foamei înşela, el lucra cinstit, doar lumea îl înşela cu privire la răsplată" [2].

Partea finală a povestirii, foarte scurtă, prezintă sfîrşitul artistului foamei, uitat de toată lumea şi aproape invizibil în grămada de paie pe care zace. Faptul că cineva îşi reaminteşte de existenţa sa se datoreşte unei pure întîmplări: trecînd pe lîngă cuşca sa, un intendent este nemulţumit de faptul că o cuşcă bună este nefolosită. Uitarea deplină în care se află reiese limpede din faptul că nimeni nu ştie la început să spună ce caută acolo cuşca respectivă; doar într-un tîrziu cineva îşi aminteşte de artist şi, răscolind paiele, îl descoperă pe acesta sub ele.

---

[1] *Ibidem*, p. 218.
[2] *Idem*.

„— Încă mai flămînzești? întreabă intendentul, cînd ai de gînd să încetezi odată?

— Iertați-mă cu toții, șopti artistul foamei; nu-l înțelese, însă, decît intendentul, care ținea urechea lipită de gratii.

— Firește, spuse acesta ducînd degetul la frunte, pentru a explica astfel personalului starea artistului foamei, te iertăm.

— Tot timpul am vrut să admirați felul cum rabd de foame, spuse artistul foamei.

— Chiar și îl admirăm, răspunse intendentul prevenitor.

— Dar n-ar trebui s-o faceți, ripostă artistul foamei.

— Ei, atunci nu-l admirăm, întoarse vorba intendentul, dar de ce să nu-l admirăm?.

— Fiindcă trebuie să rabd de foame, nu pot altfel, îngînă artistul foamei.

— Ia te uită, spuse intendentul, dar de ce nu poți altfel?

— Fiindcă, murmură artistul foamei săltînd capul și vorbind, cu buzele țuguiate ca pentru sărut, chiar la urechea intendentului, ca nu cumva să se piardă vreun cuvînt, fiindcă n-am putut găsi mîncarea care să-mi placă. Dacă aș fi găsit-o, crede-mă că n-aș fi făcut atîta vîlvă, ci aș fi mîncat pe săturate ca tine și ca toți ceilalți. Astea au fost ultimele cuvinte, iar în ochii lui stinși mai licărea convingerea fermă, deși nu la fel de mîndră ca altădată, că tot continuă să flămînzească" [1].

Constatăm că prima întrebare, de la începutul acestui citat, sună ca un reproș; în loc ca intendentul să-și exprime admirația față de performanța la care asistă, el pare dezgustat, ceea ce subliniază încă o dată cît de vertiginoasă, de adîncă este decăderea artistului. Așa se și explică faptul că atunci cînd artistul începe să vorbească, primul lucru pe care îl face este să se scuze. El vroise dintotdeauna să fie admirat — acesta a fost scopul vieții sale; totuși, el însuși este cel care anulează legitimitatea acestei pretenții, prin mărturisirea finală că demonstrația sa nu merită cîtuși de puțin admirația: dacă răbda de foame cu atîta ușurință, acest lucru se datorează faptului că pînă atunci nu a găsit mîncare care să-i fie

[1] *Ibidem*, p. 219.

pe plac. Performanța sa, pentru care vroia să fie admirat, nu este de fapt o performanță, ci o constrîngere. Iată o răstălmăcire totală a existenței sale de pînă acum, deformare atît de radicală încît la rîndul ei devine îndoielnică. Cum poate da artistul foamei peste mîncarea care să-i placă din moment ce a renunțat la a se hrăni și se lasă închis într-o cușcă unde posibilitatea oricărei alegeri este din capul locului exclusă! Să ne mai mire atunci gestul intendentului prin care se sugera că artistul foamei și-ar fi pierdut mințile?

În finalul povestirii se relatează că după ce artistul foamei a fost îngropat cu paie cu tot, așa cum îngropi cadavrul unui animal, locul său a fost luat de o panteră tînără. „Era o adevărată înviorare, chiar și pentru cel mai insensibil spirit, să vadă această fiară sălbatică agitîndu-se în cușca pustie de atîta vreme. Nu-i lipsea nimic. Hrana care-i plăcea i-o aduceau paznicii fără să stea mult pe gînduri; nu părea să simtă nici măcar lipsa libertății; acest trup nobil, înzestrat cu tot ce-i trebuia chiar și pentru a sfîșia, făcu impresia că poartă și libertatea în el..." [1]. Evident, contrastul dintre fostul ocupant al cuștii și cel actual este izbitor: prezența unui om în cușcă abia că a fost băgată în seamă, întrucît în paiele putrede el era ceva indistinct; atîta timp cît artistul foamei „umpluse" cușca, aceasta rămăsese goală. Acum, cînd în ea se află o panteră tînără, se naște impresia că încăperea prevăzută cu gratii era plină pînă la refuz. Dacă înainte oamenii treceau grăbiți și neatenți, acum „înconjurau cușca și nu voiau să se clintească din loc" [2].

În timp ce în *Colonia penitenciară* punctul de plecare îl constituia un imaginar aparat de execuție, a cărui problematică rezumă întreaga situație existentă în colonie, aparat descris în detaliu pentru a nu avea nici o îndoială asupra existenței sale, *Artistul foamei* relatează un fapt cotidian, așa-numitul spectacol al înfometării, care capătă însă pe parcursul povestirii atari dimensiuni încît întrebarea: „care este de fapt semnificația povestirii?" este firească. În felul

[1] *Ibidem*, p. 220.
[2] *Idem*.

acesta revenim la ceea ce ne întrebam încă la începutul acestui eseu, și anume: de ce considera Kafka această povestire ca fiind dintre cele mai bune?

Interpretarea povestirii

Așa cum am văzut în partea expozitivă a analizei, și în această povestire are loc transformarea sensului unui lucru în opusul său (Widersinn). Momentul încetării înfometării este cît se poate de ilustrativ din acest punct de vedere: artistul foamei vrea să flămînzească în continuare, dar este silit de către impresar să înceteze; aceasta de dragul spectacolului. Momentul final al demonstrației este sărbătorit ca un triumf, în timp ce în realitate artistul îl trăiește ca o înfrîngere, pe care este constrîns de împrejurări să o accepte.

Apoi, a doua parte a povestirii reprezintă răsturnarea radicală a situației descrise în prima. La început eșecul (ce constă pentru artist în neputința renunțării nelimitate la hrană) este primit de public ca un succes și privit cu admirație; apoi, în cea de-a doua parte a povestirii, deși artistul foamei își poate etala nestînjenit virtuțile artei sale și poate flămînzi oricît poftește, acest lucru se izbește de totala desconsiderare a publicului; el nu mai constituie decît un obstacol pe aleea ce duce spre cuștile cu animale, iar în cele din urmă este uitat cu totul. În timp ce animalele de la circ sînt hrănite regulat, iar cuștile lor curățate zilnic, în cazul său nimeni nu-și dă silința să noteze numărul zilelor de înfometare sau să-i schimbe paiele putrezite. Așadar, așa cum am mai arătat, existența omului coboară aici sub nivelul celei animale.

Dacă admitem și că în *Un artist al foamei* funcționează același principiu narativ al răsturnării sensului în opusul său, este necesar să ne întrebăm în continuare: în ce constă în mod concret această denaturare de sens? În *Colonia penitenciară*, am văzut, era vorba despre răstălmăcirea ideii de *dreptate*; în ce privește povestirea de care ne ocupăm acum, distorsiunea respectivă o suferă ideea de *libertate* și, în măsura în care ea este nota esențială a omului, *existența umană însăși*.

Chiar în finalul povestirii este folosit cuvîntul „libertate", dar nu cu referire la artistul foamei, ci la tînăra panteră care îi ia locul în cușcă — într-atît de mult s-au inversat rolurile în considerarea celor două nivele de existență, animal și uman. Tînăra panteră, chiar încarcerată, își păstrează ceva din libertatea ei, din viața ei de dinainte, în mișcările elegante și elastice, în colții puternici care dau senzația că pot sfîșia orice. După cum arătam, mișcările panterei desființau parcă gratiile cuștii, anulau strîmtoarea ei: „bucuria de a trăi țîșnea cu atîta foc din gîtlejul ei, încît spectatorilor nu le era ușor să-i țină piept" [1]. Așadar, impresia făcută asupra vizitatorilor era atît de puternică, încît aceștia simțeau nevoia de a se pune în siguranță, ceea ce reprezintă o suprimare a existenței încarcerate a panterei, cel puțin una relativă. În mișcările zvelte ale panterei viața însăși părea să prindă contur.

În opoziție cu ea, artistul foamei s-a lăsat el însuși să fie închis în cușcă. Aici cineva ar putea replica că însuși acest gest este un indiciu al libertății celui care îl face. Să examinăm însă lucrurile mai îndeaproape: dacă artistul foamei a acceptat să fie închis după gratii și expus, acest lucru se datorează dorinței sale de a fi admirat de semeni, de a le apare acestora ca ceva deosebit, ce trebuie neapărat văzut. Din momentul luării acestei hotărîri, existența sa depinde în totalitate de cei ce vor să-l admire și în primul rînd de cel care regizează întreg spectacolul, care îi dă posibilitatea să fie admirat, impresarul. Așadar, artistul însuși și-a sacrificat libertatea. Lucru care reiese cît se poate de clar din prima parte a povestirii: să reamintim momentul încetării forțate a demonstrației înfometării (das „Aufhören-müssen") din dubla perspectivă, aceea a artistului foamei și aceea a publicului. Impresarul, a cărui unică grijă este ca întreg spectacolul să se desfășoare conform planului stabilit, știe ce înseamnă pentru artist această încetare a înfometării, dar nu-și face nici un fel de probleme; ceea ce-l interesează pe el este impresionarea

---

[1] *Ibidem*, p. 220.

spectatorilor și nimic altceva [1]. Așadar, artistul foamei depinde în întregime de interesul pe care i-l manifestă numeroșii spectatori și nu e de mirare că în stabilirea duratei înfometării voința sa nu joacă nici un rol. Așa cum am văzut, înainte de a-și da sfîrșitul, artistul foamei mărturisește că scopul pe care l-a urmărit în viață a fost acela de a fi admirat [2]. Că admirația despre care este vorba în *Un artist al foamei* este de un tip cu totul aparte, nu mai încape nici o îndoială.

De obicei admirația este stîrnită de caracterul excepțional al unei realizări. Pentru a admira ceva, prima condiție este de a sesiza, de a recunoaște acest element excepțional, ca respectiva realizare să fie unică. Precupeața care vinde cuiva ouă clocite nu stîrnește admirație, căci ea nu face nimic excepțional, nemaiîntîlnit. În cel mai bun caz ea va fi privită cu invidie de către vecina ei pentru dibăcia cu care știe să facă negoț. Dimpotrivă, traversarea oceanului cu o barcă de o singură persoană poate stîrni admirația, cu atît mai mult cu cît sînt bine cunoscute pericolele la care se expune respectivul temerar. Firește, acest lucru nu este mai puțin valabil în domeniul spiritual, în ce privește acele realizări, descoperiri care fac posibilă o nouă imagine asupra lumii.

În cazul publicului venit să-l vadă pe artistul foamei nu poate fi vorba de nici un fel de admirație, deoarece nimeni dintre spectatori nu are habar, cel puțin în timp de pace, ce este într-adevăr foamea. Atunci cînd se spune despre copii că „continuau să nu înțeleagă din cauza insuficientei lor pregătiri școlare și de viață — ce știau ei despre flămînzire?" [3], se afirmă ceva susceptibil de generalizare pentru toți cei care formau publicul artistului nostru. De fapt, ei

---

[1] A se vedea scena din final cu impresarul, citată mai devreme (*op. cit.* p. 209). Constatăm la acesta un amestec de gesturi cvasiritualice (ridicarea brațelor spre cer) cu trucuri de influențare a publicului (scuturarea artistului foamei astfel încît corpul acestuia să se bălăngăne ca o păpușă, apucarea plină de precauții a artistului foamei ca și cum făptura acestuia ar fi foarte fragilă).

[2] *Ibidem*, p. 219.

[3] *Ibidem*, p. 216.

nu admiră nimic, ci doar cască gura, cn alte cuvinte îşi satisfac o curiozitate care însă nu tinde într-adevăr să cunoască [1].

Acest lucru reiese limpede din faptul că ei se adună în faţa cuştii pentru a vedea ceva ce de fapt nu poate fi văzut: foamea. Cînd cineva reuşeşte să sară la mare înălţime, să îşi dribleze adversarul cu dibăcie, să alerge sau să arunce suliţa mai departe decît concurentul său — toate acestea pot fi văzute. Specialistul unor atari întreceri va reţine nu numai performanţa în sine, ci şi modul în care a fost atinsă, stilul, tehnica folosită, metodele de antrenament etc. În toate aceste cazuri chiar şi simplii curioşi au ce să vadă; de aici numărul mare al celor care asistă la ele. Dar ce pot vedea spectatorii la artistul foamei? În esenţă, *nimic*. Ceea ce au ei de urmărit este doar ca cel ce dă reprezentaţia *să nu facă ceva*, ceea ce nu procură nici un fel de satisfacţie. Or, nimicul (das Nichthafte) nu te frapează şi nici nu-ţi poate reţine multă vreme privirea. Cel mult poţi să observi dacă cel privit nu mănîncă ceva.

Dar ceea ce caracterizează foamea nu este absenţa unui anumit gest, ci faptul că o trebuinţă firească este oprimată, ceea ce are multiple consecinţe asupra organismului în totalitatea sa. Deâltfel, în povestire se afirmă explicit că spectatorii habar nu au ce este foamea; ceea ce sesizează ei este doar că cineva nu recurge la actul hrănirii şi, ca atare, nici nu-şi pot da seama de performanţa demonstraţiei sale. Ei n-au măcar posibilitatea să verifice spusele artistului foamei, după care postul pe care şi l-a impus ar fi lucrul cel mai uşor de suportat; de aceea le interpretează pe acestea fie în sensul dorinţei de a epata, fie ca o recunoaştere deschisă, neruşinată a modului în care îşi înşală numerosul

---

[1] A se vedea Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, paragraful 36, p. 17 şi următ. „Curiozitatea degajată nu caută să înţeleagă ceea ce vede, cu alte cuvinte să acceadă într-adevăr (in ein Sein zu ihm zu kommen) la o anumită existenţă, ci *doar* să vadă. Ea urmăreşte noul numai pentru a-l părăsi apoi de dragul altuia. Acest fel de a vedea nu are intenţia de a sesiza, şi, cunoscînd, de a pătrunde în miezul adevărului, ci doar de a se lăsa purtat în voie de ceea ce îi atrage privirea. Iată de ce curiozitatea se caracterizează prin incapacitatea de a se opri la ceea ce este nemijlocit, imediat (Unverweilen beim Nächsten)", p. 172.

public. Așa cum am văzut, toate măsurile pentru supravegherea respectării înfometării sînt de asemenea nesatisfăcătoare, întrucît nimeni nu poate controla tot timpul o inactivitate (Nichtstun), fiind nevoit la un moment dat să o lase pe seama altora, iar, în cazul în care nu are încredere în nimeni, eficacitatea unui atare control este pusă tot timpul sub semnul întrebării.

Artistul foamei se lasă închis într-o cușcă spre a fi privit și a satisface astfel curiozitatea publicului, care nu cunoaște nimic senzațional. Așadar, el i se dăruiește acestui public, fiind definitiv condamnat din clipa în care spectatorii, dintr-un motiv oarecare, nu mai găsesc nimic interesant în demonstrația sa. Incapacitatea de a se opri la ceea ce este nemijlocit, explică cel mai adesea scăderea interesului. Instabilitatea ei a fost favorizată și de faptul că într-un atare spectacol nu e în realitate nimic de văzut: un om slab ca un țîr, care cea mai mare parte a timpului stă nemișcat pe paie și moțăie; cel mult, și aceasta doar în caz că se simte bine, stă de vorbă în timpul nopții cu paznicii sau, uneori, lasă să i se pipăie brațele slabe. Chiar și atunci cînd se bucura de succes, artistul era tot nefericit, căci își dădea seama că nu era înțeles. Substanța acestei situații este o adîncă ironie, dar nu numai la adresa artistului foamei, și ci la acelor gură-cască, a căror viață este „umplută" cu astfel de curiozități mărunte.

În ce-l privește pe artistul foamei, ipostaza în care se află este lipsită de sens, cu totul deformată. El este mîndru de autoimpusa sa abstinență alimentară, dovadă a pervertirii voite a libertății sale în nonlibertate. Faptul că el se află în cușcă exprimă nemijlocit lipsa de libertate, iar că el însuși a acceptat acest lucru, nonlibertatea ca opțiune proprie. În prima parte a povestirii încetarea înfometării și părăsirea cuștii este descrisă ca ceva chinuitor, lucru mai lesne de înțeles acum cînd știm că el însuși a optat pentru această existență; în a doua parte a povestirii (care descrie etapa din viață petrecută la circ), nu mai poate fi vorba de o părăsire a cuștii, căci artistul foamei nici nu mai știe să facă altceva în afară de a flămînzi. Renunță chiar să ceară o schimbare a locului de expunere, de teamă ca nu cumva să

atragă atenţia direcţiei circului asupra sa. Mult admiratul artist a ajuns să se considere fericit că administraţia circului l-a uitat complet, căci altfel nu s-ar putea aştepta decît la o înrăutăţire a situaţiei sale. Tocmai asupra acestui proces de decădere stăruie povestirea de faţă.

Cauza acestei decăderi este *denaturarea ideii de libertate.* Renunţarea la ea de bună voie nu este echivalentă cu redobîndirea ei în acelaşi fel. Artistul foamei a fost liber să renunţe la libertate, dar nu mai este liber de-a o redobîndi. Decizia odată luată îl înlănţuie definitiv de opinia oamenilor pe care vroia să-i domine, atunci cînd încerca să-i determine să-l admire. Or, o atare relaţie interumană (admiraţia) nu dă naştere nici unei legături autentice. Cel ce se vrea admirat urmăreşte să creeze o distanţă între el şi admiratori, pentru a le apărea acestora ca fiind cu totul altfel, unic, superior, ceea ce excită curiozitatea şi în acelaşi timp îi jigneşte pe admiratori. Şi dacă ceea ce le hrănea acestora curiozitatea pînă atunci se întîmplă să dispară dintr-o cauză sau alta, obiectul admiraţiei este rapid dat uitării. Numai că artistul nu-şi mai poate schimba existenţa, el este ferecat în aşteptarea posibililor vizitatori. Tocmai acest lucru este descris în cea de a doua parte a povestirii. Deşi artistul foamei realizează că publicul nu vine de dragul său, el tînjeşte mai departe (şi nici nu poate face altfel) după admiraţie, aşteaptă cu ardoare apropierea vizitatorilor pe alee; deşi ştie că nu spre el se îndreaptă, că va fi cu siguranţă dezamăgit, pentru el „acea privelişte din depărtare a mulţimii îmbulzindu-se rămînea, totuşi, cea mai frumoasă" [1]. Atîta timp însă cît mulţimea este încă departe de cuşca sa, artistul foamei se poate autoamăgi că el ar fi cel căutat.

Toate acestea ilustrează deformarea fundamentală, adevărata pervertire pe care o suferă în această povestire ideea de libertate. Drept consecinţă a unei atari deformări, totul se transformă în contrariul său, astfel încît pe parcursul acestei povestiri deformările se ţin lanţ, cuprinzînd pe rînd ideea de supraveghere, de final triumfal, interesul faţă de spectacol, putinţa de a flămînzi în voie şi, în final, chiar şi

---

[1] *Ibidem*, p. 216.

aceea de a fi flămînd („n-am putut găsi mîncarea care să-mi placă" [1]).

Această distorsiune din urmă este inteligibilă numai într-un atare context, altfel ea apărînd de-a dreptul absurdă (cum arătam mai devreme, în cușcă nu există posibilitatea alegerii felului de mîncare pe plac). Deformarea sensului nu este ceva dat, fix, ci apare ca un proces progresiv. O deformare nu poate fi reliefată decît ca trecere de la un sens la altul, căci ea nu este un fapt ca atare, ci este realizată de omul însuși, lucru pe care tocmai urmărește să îl prezinte Kafka aici. Punctul terminus al acestui proces este autosuprimarea, moment pe care îl întîlnim și în alte două povestiri: *Colonia penitenciară* și *Vizuina*. Răsturnarea nu înseamnă pur și simplu că un sens poate fi transformat la întîmplare în contrariul său, ci că o astfel de trecere radicală atrage după sine o alta ș.a.m.d., proces pe care l-aș numi *dialectica deformării sensului*.

Să ne referim în acest context la modul în care este concretizată această dialectică într-o altă povestire a lui Kafka: *Cîntăreața Jozefina sau neamul șoarecilor*. Personajul principal este și aici un artist, de data aceasta însă, s-ar părea, un artist propriu-zis, o cîntăreață, nu unul fals.

„Nimeni nu rezistă glasului ei, și faptul acesta este cu atît mai remarcabil cu cît neamul nostru nu este amator de muzică" [2]. Specificul existenței de artist al Jozefinei este conturat prin contrast cu viața poporului, pe care îl caracterizează „o anumită viclenie practică", de fapt „avantajul (său — n.t.) cel mai mare" [3]. Viața pe care o duce acest popor este prea grea pentru a mai avea timp pentru asemenea lucruri cum sînt muzica (arta). „Singura dintre noi care face excepție în această privință e Jozefina; ea iubește muzica și poate să cînte" [4]. Așadar, ea este artista *par excellence*, personalitatea excepțional înzestrată în mijlocul unei mul-

---

[1] *Ibidem*, p. 219.

[2] Franz Kafka, *Cîntăreața Jozefina sau neamul șoarecilor*, revista *Secolul XX*, nr. 5/1964, p. 85, în românește de Iulia Soare.

[3] *Idem*.

[4] *Idem*.

ţimi amuzicale, preocupată doar de mijloacele ei de existenţă, de autoconservarea ei. Această prezentare idilică nu se prelungeşte însă prea mult, din cauza întrebării care se iveşte deodată: cum poate vocea Jozefinei să aibă o influenţă atît de mare asupra unui popor lipsit „cu totul de simţ muzical"? [1]

Încă în cel de al doilea alineat al povestirii, Kafka ajunge la inversarea tezei despre talentul excepţional al Jozefinei. „Cînd sîntem între noi recunoaştem deschis că nu-i nimic extraordinar în cîntecul Jozefinei, dacă vorbim de cîntec în sine" [2]. Senzaţia de ceva nemaiauzit, pe care ar trebui să o provoace arta ei pentru ca înşişi cei afoni să fie pătrunşi, lipseşte cu desăvîrşire.

Aflăm apoi că particularitatea artei interpretative a Jozefinei nu prezintă de fapt nimic deosebit, că ea nu face altceva decît fac toţi şoarecii în mod firesc, şi anume scoate un simplu fluierat. Ceea ce un şoarece obişnuit, un simplu muncitor, face fără nici o sforţare cît e ziua de mare, depăşeşte puterile Jozefinei [3]. Ca atare, fluieratul ei nu este doar ceva comun, dar, în ce priveşte calitatea sa, este chiar submediu.

Rămîne totuşi enigmatică influenţa pe care o voce atît de comună o exercită, într-o măsură considerabilă, asupra celor ce o ascultă. Situaţia descrisă pare să fie mai degrabă de-a dreptul comică şi ne-am aştepta ca auditoriul să pufnească în rîs atunci cînd „artista" îşi alege o poză impunătoare pentru ca, după ce tot auditoriul este cuprins de o aşteptare încordată, să scoată un fluierat jalnic. Într-un alt loc citim: „Pentru cei mai malițioşi dintre noi, culmea răutăţii este să spună despre Jozefina 'Cînd o vedem, ne piere rîsul'" [4].

---

[1] *Idem.*

[2] *Idem.*

[3] „Prin urmare, dacă ar fi adevărat că Jozefina nu cîntă, ci că fluieră numai, că nici nu depăşeşte poate limitele unui fluierat obişnuit — mie cel puţin aşa mi se pare şi mă întreb dacă nu cumva forţele ei sînt insuficiente pentru acest fluierat obişnuit, în timp ce un simplu muncitor e în stare să fluiere cît e ziulica de mare cînd lucrează — dacă toate acestea ar fi adevărate, atunci nu s-ar mai alege nimic din pretinsa artă a Jozefinei" (*Ibidem*, pp. 85—86).

[4] *Ibidem*, p. 88.

Aşadar, dacă pretenţia Jozefinei de a face ceva extraordinar este lipsită de temei, rămîne totuşi enigma influenţei pe care cîntecul ei reuşeşte să o exercite. Căci este clar, nu numai că de fapt ea nu cîntă într-un fel cu totul aparte, că doar fluieră, ci şi că felul în care o face este cît se poate de mediocru. Dar tocmai o astfel de disponibilitate submediocră poate avea o funcţie, cum sugerează Kafka printr-o remarcă hazlie: „Nu-i nici o artă să spargi o nucă, şi nimeni n-ar îndrăzni să adune un public pentru a sparge nuci în faţa lui ca să-l distreze. Dar dacă o face totuşi, şi dacă intenţia lui e încununată de succes, înseamnă că nu se mulţumeşte pur şi simplu să spargă nuci. Sau chiar în acest caz, înseamnă totuşi, că noi am trecut cu vederea arta aceasta, fiindcă eram stăpîni pe ea, în timp ce noul spărgător de nuci scoate abia acum în evidenţă adevărata ei esenţă. Şi atunci poate că pentru a produce efect, aptitudinile lui în spargerea nucilor trebuie să fie neapărat mai slabe decît ale celor mai mulţi dintre noi“ [1]. Slaba calitate a fluieratului îşi găseşte justificarea, iar influenţa Jozefinei, explicaţia, în aceea că o disponibilitate artistică pînă atunci ignorată este dintr-o dată dezvăluită. Numai că în felul acesta se inversează complet situaţia descrisă la începutul povestirii, cînd se vorbea despre arta Jozefinei şi lipsa totală a oricărui simţ muzical în neamul din care face parte: acum şoarecii apar ca adevăraţii artişti, iar Jozefina o simplă amatoare. Desigur, cîntăreaţa nici nu vrea să audă de calificarea „facultăţii ei artistice“ ca simplu fluierat, ba devine de-a dreptul vulgară şi agresivă — ea, care de obicei este atît de tandră şi plină de sensibilitate — atunci cînd cineva pretinde acest lucru. Apoi, mai există o deosebire între fluieratul şoarecilor şi cel al Jozefinei şi anume în ceea ce priveşte poza adoptată. „Pentru înţelegerea artei sale nu e destul s-o auzi, trebuie s-o şi vezi“ [2].

Efectul comic constă în faptul că Jozefina acţionează asupra publicului prin ceva opus fluieratului, şi anume prin „liniştea solemnă“ [3], care se aşterne atunci cînd cîntăreaţa

[1] *Ibidem*, p. 86.
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*

apare pe scenă și se chinuie să facă ceva ce orice copil poate obține, fără nici un efort. Poza ei, cu „capul lăsat pe spate, gura semideschisă, privirea îndreptată spre cer“ [1], prin care își exprimă dorința de a cînta, face ca mulțimea de șoareci să se adune în jurul ei.

Cum reușește oare Jozefina să aibă adepți care o admiră, în loc ca cei ce o ascultă să-i rîdă pur și simplu în față? Ni se spune că ea este considerată o făptură fragilă, față de care trebuie să manifești grijă. De aceea observația „Cînd o vedem, ne piere rîsul“ [2] este malițioasă. Jozefina nu se află cîtuși de puțin deasupra celorlalți, cum vrea ea să se creadă — nici măcar egală, căci atunci ar putea fi luată în rîs — ci este dependentă de grija și atenția pe care o manifestă ceilalți față de ea. Firește, artista respinge categoric o atare părere. „Anume, Jozefina nu-i de aceeași părere cu noi și crede că ea e aceea care ne apără. Adică afirmă că prin cîntec ne salvează din situații politice sau economice grele...“ [3]. Inversarea punctelor de vedere este evidentă.

Într-adevăr, în vremurile de restriște „firea autoritară“ a Jozefinei este suportată mai ușor, dar nu — așa cum s-ar putea crede — pentru că melodiile ei ar aduce consolare (șablonul clasic), ci datorită faptului că recitalul interpretativ se transformă pe nesimțite în adunare populară, „și anume adunare în cursul căreia în afară de fluieratul ușor care răsună în fața noastră, domnește o liniște desăvîrșită“ [4]. Prin această liniște își vrăjește ea publicul.

Într-un alt loc, afirmației despre pretinsul efect consolator al artei îi este opusă teza contrară.

„Fluieratul acesta, care se înalță după ce tuturor li s-a impus să tacă, are semnificația unei solii venind din partea poporului și îndreptîndu-se spre individul izolat; fluieratul subțirel al Jozefinei, care răsună în clipa marilor hotărîri, seamănă cu existența mizeră a poporului nostru înconjurat de forfota unei lumi dușmane. Jozefina se menține, glăscio-

[1] *Ibidem*, p. 87.
[2] *Ibidem*, p. 88.
[3] *Ibidem*, p. 90.
[4] *Idem*.

rul ei slab, succesul ei neinsemnat se menţin şi-i croiesc drum pînă la noi; e o binefacere să-ţi spui asta. Sint sigur că dacă în astfel de momente am avea printre noi un adevărat virtuos al cîntecului nu l-am tolera şi am respinge în unanimitate nonsensul unui spectacol de acest gen" [1].

Cît de deformată a devenit situaţia iniţială rezultă din faptul că această artă îşi dobîndeşte legitimitatea tocmai în negarea calităţii de artistă, de cîntăreaţă a Jozefinei.

Totuşi, întrebarea referitoare la cauza influenţei pe care cîntecul Jozefinei o exercită asupra celor ce o ascultă şi o văd a rămas în continuare fără răspuns. O explicaţie ar putea fi comportamentul pueril al Jozefinei. Nu în sensul că Jozefina şi-ar fi păstrat o fire copilăroasă pe care ceilalţi ar fi pierdut-o, ci întruct poporul din care face parte, trăind permanent în mijocul pericolelor, nu a cunoscut propriu-zis copilăria. Iată de ce, el mai are încă „o anumită atitudine copilăroasă care nu dispare, care nu se pierde", în contradicţie cu spiritul practic din viaţa de toate zilele. „Şi Jozefina profita din totdeauna de această mentalitate copilăroasă a poporului nostru" [2]. La concertele ei cei mai mulţi nu aud nimic, dar profită de acest moment pentru a sta împreună în tăcere şi a se scufunda în visare. „Iar în timp ce visează, aude cînd şi cînd cum răsună fluieratul Jozefinei: ea susţine că are un sunet perlat, noi spunem că e brutal — în orice caz, e un sunet foarte potrivit pentru locul acesta, nicăieri nu s-ar potrivi mai bine, e ca şi cum muzica şi-ar fi găsit tocmai momentul care o aştepta. Poţi întrezări în acest moment ceva din biata, din scurta noastră copilărie, ceva dintr-o fericire pierdută, pe care n-o vom putea regăsi niciodată, dar şi ceva din viaţa activă de zi, din veselia ei firavă, incomprehensiblă, şi totuşi substanţială şi neînfrîntă" [3].

Am văzut deja că fluieratul Jozefinei nu a atins niciodată un nivel propriu-zis artistic, ba că în acest sens este chiar mai puţin înzestrată decît ceilalţi şoareci şi trebuie să facă un efort în plus în comparaţie cu aceştia pentru a-l obţine.

---

[1] *Ibidem*, pp. 90–91.
[2] *Ibidem*, p. 92.
[3] *Ibidem*, p. 94.

Totuşi — în aceasta şi constă deosebirea — fluieratul ei „e eliberat din cătuşele vieţii cotidiene şi, pentru scurtă vreme, ne eliberează şi pe noi" [1]. Aşa se justifică faptul că ceva de-a dreptul insignifiant (un simplu fluierat obişnuit) capătă dimensiunile unei preocupări centrale, la a cărei manifestare poporul se linişteşte, visează şi devine copilăros. Toate mişcările, poza, jocul Jozefinei nu sînt luate în serios de spectatori, ci privite ca nişte copilării, care imită comportamentul adultului. Desigur, a vrea să fii matur e tot o copilărie. Dar în clipa în care acest comportament este revendicat în mod conştient, el însuşi se subminează.

Jozefina vrea să impună recunoaşterea situaţiei ei privilegiate şi să fie scutită oficial de datoria de a munci. „Singurul lucru la care rîvneşte este, aşadar, o recunoaştere publică a artei sale, o recunoaştere neechivocă, în stare să reziste timpului şi care să se înalţe cu mult peste tot ce s-a cunoscut pînă acum" [2]. Nu-i reuşeşte însă. Oamenii se amuză de obicei de ce-i poate trece prin cap unui copil dar în momentul în care el întrece măsura, bunăvoinţa se transformă imediat în intransigenţă.

În ultima parte a povestirii se descrie tocmai cum eforturile Jozefinei de a obţine cu orice preţ recunoaşterea publică a artei sale au un efect de-a dreptul opus, întrucît poporul de şoareci îşi dă seama că poate supravieţui şi fără cîntecele ei. (El realizează acest lucru în momentul în care artista îl ameninţă că-şi va scurta trilurile, şi chiar o face, prilej cu care publicul remarcă că între cîntecul cu triluri scurte şi cel obişnuit nu există nici o deosebire). Stingerea influenţei exercitate de arta Jozefinei, cauzate de ea însăşi, este indubitabilă şi este exprimată ca atare. În loc de a dobîndi acea recunoaştere perenă, unică — scopul ei suprem — ea cade în uitare.

„Dar pe Jozefina n-o văd bine. Nu sîntem departe de vremea cînd ultimul ei cîntec va răsuna, apoi va amuţi. Ea nu-i decît un mic episod în istoria veşnică a poporului nostru şi poporul va supravieţui acestei pierderi. Desigur că nu

[1] *Ibidem*, p. 92.
[2] *Ibidem*, p. 94.

va fi ușor pentru noi; cum va fi posibil să ne adunăm de azi înainte și să stăm așa, într-o muțenie desăvîrșită? Dar parcă nu eram muți și pe vremea Jozefinei? Parcă fluieratul ei avea vreo valoare, parcă era mai puternic și mai plin de viață decît va fi amintirea lui? Și chiar pe atunci, însemna oare acest fluierat altceva decît o simplă amintire? Nu s-ar putea spune mai curînd că, în marea lui înțelepciune, însuși poporul a acordat o prețuire atît de mare cîntecului Jozefinei, tocmai fiindcă, în felul acesta era cu neputință să se piardă?

Așadar, poate că nici nu pierdem mare lucru. Dar Jozefina, mîntuită de chinurile pămîntene — deși, după ea, chinurile acestea sînt rezervate celor aleși — se va pierde fericită în mulțimea fără număr a eroilor poporului nostru și, dat fiind că noi nu ne îndeletnicim cu istoria, se va cufunda tot mai mult în uitare ca toți ceilalți frați ai ei" [1].

Aici este anticipată viitoarea soartă a Jozefinei și a poporului de șoareci, pentru ca, apoi, prezentul însuși să fie desemnat drept „o simplă amintire". În cele din urmă anticiparea merge pînă acolo încît se vorbește chiar și de ștergerea acestei amintiri. De fapt, încă în timpul vieții Jozefina nu era decît o amintire, astfel că odată cu moartea, ea va fi complet uitată; faptul că atunci va ajunge în rîndul eroilor neamului pare să o înalțe din nou, dar numai pentru scurtă vreme întrucît prin mențiunea că eroii sînt nenumărați, dimensiunea eroică a existenței sale este deja suprimată. Pierderea ei nu va fi ușor de suportat, se spune, pentru ca în propoziția următoare ea să fie numită o simplă amintire. Cîntecul Jozefinei nu se va putea pierde niciodată, întrucît... nu era nimic deosebit; ca atare, dispariția ei nu este o pierdere prea mare etc. Tehnica întregii acestei scurte povestiri constă într-o succesiune de instituiri care sînt apoi pe rînd suprimate, la fel ca în povestirea *Vizuina* unde ea se manifestă în modul cel mai pregnant.

Întreaga povestire decurge în ritmul dialectic al schimbării subite de sens și al suprimării instituirii precedente

---

[1] *Ibidem*, p. 96.

(Umschlagen und Aufheben): o manifestare artistică, care de fapt nu are nimic comun cu arta, dar exercită totuşi un anumit efect, piere în cele din urmă tocmai datorită efectului său (singurul de altfel care o legitima) şi îşi dezvăluie caracterul derizoriu tocmai prin încercarea de a impune recunoaşterea ei ca fenomen unic. Se poate trasa aici o paralelă clară cu situaţia artistului foamei din povestirea analizată anterior, care tînjea de asemenea după admiraţia semenilor pentru ca în cele din urmă să fie uitat de toţi. În ambele povestiri spectacolul artistic prezentat unui public reprezintă o negare a artei: în cazul artistului foamei, deoarece ea constă în oprimarea unui instinct natural, iar în cel al Jozefinei, întrucît un act dintre cele mai banale (fluieratul) pretinde a fi o manifestare artistică de înalt nivel [1]. Şi aici, transformarea dialectică pe care în povestirea *Un artist al foamei* am urmărit-o doar în linii mari, poate fi indicată cu precizie. Construcţia povestirii este cît se poate de riguroasă; după părerea noastră, Kafka urmărea să prezinte aici degradarea artei şi a artistului, mai exact a celui care simulează actul artistic şi pretinde favoarea unui statut social aparte. Jozefina ilustrează la modul tragic-comic primejdia degradării artei ca simplă poză. Nu ne lovim oare zilnic de dificultatea discernerii artei autentice de cea care se pretinde a fi?

Să revenim la *Un artist al foamei.* Subiectul povestirii nu e cîtuşi de puţin absurd, dacă înţelegem că ceea ce se descrie aici este tocmai un astfel de proces al denaturării sensului, că sîmburele ei ascuns este această dialectică. E şi firesc ca autorul să îi atribuie o importanţă atît de mare: căci în ea nu mai este vorba de o simplă curiozitate, la fel de puţin cum în *Colonia penitenciară* şi *Vizuina* nu este vorba de simple ciudăţenii; bizareriile nu ne spun mare lucru, ci stîrnesc doar curiozitatea şi, prin urmare putem renunţa la ele. Concluzia la care ajungeam în finalul inter-

[1] Ţinînd cont de lărgirea considerabilă a sferei „manifestărilor" artistice şi a creaţiilor de artă în epoca noastră, am putea presupune că Franz Kafka a prevăzut această „industrie artistică" (Kunstbetrieb) demascîndu-i intenţiile.

pretării precedente: omul este ființa situată între sens și nonsens, permanent amenințat să cadă victimă nonsensului, îl caracterizează pe deplin pe artistul foamei. Să detașăm acum elementul specific al acestei deformări pentru a stabili apoi legătura dintre această povestire și epoca noastră.

Ceea ce caracterizează existența artistică este crearea a ceva care, în felul său, nu a mai existat înainte. Kant stabilește trăsătura definitorie a creației artistice, într-un mod cît se poate de concis, afirmînd că pe parcursul creației artistul își elaborează totodată metoda de lucru, deosebindu-se în felul acesta de meșteșugar, care execută produsele sale după o rețetă dată și însușită într-o perioadă mai lungă sau mai scurtă de timp [1].

Creația artistică aduce ceva nou, este tocmai ceea ce o distinge de toate celelalte entități ce ființează (Seiende). În aparență lucrurile ar sta astfel: pe lîngă obiectele naturii, găsite de om în jurul său, și cele produse de acesta pentru anumite scopuri practice, ar mai exista un alt tip de obiecte „nefolositoare", cum sînt operele de artă, cu care nu se poate face nimic propriu-zis, întrucît nici nu pot fi utilizate în vederea a ceva, nici nu pot fi consumate. Numai că aceste „inutilități" ne dăruiesc un nou punct de vedere, o nouă viziune asupra lumii în care trăim și asupra noastră înșine. În esența lor ele sînt întotdeauna inaugurale, deschizătoare de perspective. Arta unei epoci exprimă treapta pe care umanitatea a atins-o în acel moment.

Să acceptăm pentru moment această definire provizorie a artistului și să examinăm în ce măsură îi corespunde ei artistul foamei. La început rămînem nedumeriți, căci, întrebîndu-ne ce creează acest artist, răspunsul nu poate fi, după cum am văzut, decît: *nimic*. Creația sa reprezintă negarea creației. În consecință nici spectatorii nu pot vedea decît tot nimic, sau, cu alte cuvinte, constată absența oricărei activități: văd o făptură sfrijită ce moțăie și care doar

---

[1] Vezi *Kants Begründung der Ästhethik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst*, Kölner Universitätsverlag, Beiheft zu den Kantstudien, Nr. 77.

arareori este cuprinsă de un acces de furie, potolit rapid de către impresar. În cel mai bun caz vizitatorul asistă la momentul culminant al reprezentației încetarea postului, de care artistului îi este de-a dreptul groază întrucît trebuie să ducă la gură cîteva linguri dintr-o mîncare de regim.

Existența artistului foamei este o permanentă reprimare a unei trebuințe naturale, și anume a celei de hrană. Nu-i oare un indiciu al libertății sale faptul că un individ este capabil să-și nege o necesitate naturală, să-și abroge dependența față de natură?. Aparent, da. Numai că o atare „libertate" generează non-libertatea extremă, căci individul nu face altceva decît *să nege*. În loc de-a se realiza în libertate, el abuzează de ea condamnîndu-se să vegeteze închis într-o cușcă, mai rău decît animalele. Prin renunțarea de bună voie la hrană, el nu-și depășește cîtuși de puțin „naturalitatea", ci viața sa constă numai și numai din respingerea acestei dependențe. Cu alte cuvinte, artistul rămîne și mai strîns legat de natură decît dacă și-ar satisface această trebuință repartizîndu-i locul cuvenit în programul său de viață. Apoi, explicația din finalul povestirii (cum că alegerea înfometării nu a fost un act arbitrar, ci determinat de faptul că pînă acum nu a găsit mîncarea pe plac) înlătură definitiv iluzia interpretării înfometării intenționate ca simbol al unei libertăți ce s-ar realiza în opoziția față de natură; căci o atare opoziție este din capul locului falsă [1].

Existența concepută ca negare se repercutează asupra subiectului negării. A sta închis într-o cușcă (care la circ este cu desăvîrșire uitată, iar cel ce o locuiește nu îndrăznește să ceară mutarea ei într-un loc mai bun, căci un astfel de loc nici nu există pentru el) înseamnă a-ți pierde locul printre semeni, în lumea lor. Am văzut că artistul foamei trebuie să se considere fericit de a nu fi băgat în seamă de

---

[1] Sokel are neîndoielnic dreptate atunci cînd afirmă: „Arta de a flămînzi a artistului este o simplă ambiție, căci el prezintă o hibă înnăscută drept o performanță artistică cu totul aparte" (*op. cit.*, p. 510); în perspectiva interpretării noastre, aceasta nu e decît o deformare tipică. A se vedea și Helmut Richter, *Franz Kafka, Werk und Entwurf*, Rütten und Loening, Berlin, 1962.

către administrația circului, altfel existînd pericolul de a fi concediat pur și simplu. Or, un alt loc unde să se ducă el nu mai are.

O altă consecință a existenței concepută ca negare este deformarea timpului: acesta nu mai este cadrul dat al posibilităților de realizare a omului, timp pentru a trăi efectiv (Lebens-Zeit), timp care poate fi implinit ci o scurgere goală, ce constă doar în numărarea zilelor care au trecut. Fiecare diviziune de timp este la fel de goală și egală cu celelalte. Ce semnificație are timpul pentru artistul foamei aflăm chiar la începutul povestirii, cînd se spune despre ceas că era „singura mobilă din cușcă". Timpul nu există decît în măsura în care este cronometrat, iar în finalul povestirii, dispare cu totul ceea ce înseamnă anularea completă a timpului, la început atît de important.

Dar ce dezvăluie această deformare a ideii de libertate, care este temeiul ei?

În *Colonia penitenciară*, am văzut că pervertirea ideii de dreptate se datorește fanatismului; în analogie cu aceasta, pervertirea ideii de libertate în povestirea analizată acum se datorește *nihilismului*. Artistul foamei nu numai că nu creează nimic, dar se epuizează într-o consecventă inactivitate (Nichts-tun). Nu este vorba aici nicidecum de răgaz, de economisirea forțelor în vederea realizării a ceva mai valoros, ci de negarea consecventă a oricărui fel de activitate, ceea ce reprezintă expresia denaturării libertății pînă în punctul extrem al renunțării la viață, al capitulării în fața morții. Iată de ce omul apare aici situat pe o treaptă inferioară animalului, care nu cunoaște o atare decădere.

Ceea ce am subliniat ca fiind trăsătura caracteristică a fanatismului, îngustimea orizontului de viață, este cu atît mai valabil în cazul nihilismului, așa cum — tipic — se manifestă acesta în existența artistului foamei. El nu numai că nu face nimic, dar se refugiază cu totul în această atitudine negativistă și există doar în măsura în care nu face nimic. Această supremă inactivitate este prezentată publicului ca ceva formidabil, întrucît a nu îndeplini actul hrănirii propriei ființe nu este cîtuși de puțin facil. Numai că, am văzut, aici refuzul de a se hrăni nu este rezultanta unei

opţiuni libere, ci pur şi simplu a unei constrîngeri căreia îi este subordonat artistul foamei. În această măsură, setea sa de succes este complicitară unei intenţii de a înşela; ce-i drept, el spune vizitatorilor că flămînzirea este ceva cît se poate de simplu de suportat, dar nu le spune şi din ce cauză. El contribuie astfel la degenerarea onestităţii sale în incorectitudine, de care se absolvă abia în finalul povestirii, prin mărturisirea naturii acestei constrîngeri.

S-ar putea ca cineva să fie tentat să interpreteze această povestire ca o critică a lui Kafka la adresa artei înţeleasă ca suprimare a vieţii, cu alte cuvinte, ca sacrificare a vieţii pe altarul artei care, în comparaţie cu viaţa, este totuşi neînsemnată. O atare interpretare ar fi, după părerea mea, insuficientă şi falsă; Kafka nu înţelege arta prin prisma bunului simţ comun, a unei „minţi sănătoase", ca „simplu joc" [1], ca pe ceva de prisos (aşa cum pare să o fi înţeles tatăl său), ci ca pe ceva care îl ajută pe om să-şi explice epoca, să şi-o apropie. De aceea, am putea spune mai degrabă că scriitorul a urmărit să prezinte aici într-un mod convingător posibilitatea existenţei umane înseşi.

Orice om, întrucît are de realizat ceva, propria sa viaţă, este un artist. Nihilismul, pe care Nietzsche l-a considerat un fenomen al epocii noastre, oaspetele ei cel mai neliniştitor (a se vedea analiza făcută în acest sens de Heidegger) este reliefat şi de Kafka în modul cel mai concret, dar nu ca un destin irevocabil, ci ca o posibilitate de denaturare a existenţei umane, a sensului ei, atunci cînd omul, nemaiştiind cum s-ar putea realiza, se închide de bunăvoie în cuşca mărginirii de sine, ajungînd în cele din urmă la desfiinţarea propriei sale persoane. În raport cu un atare mod de existenţă, viaţa unui animal este o adevărată bucurie, fiindcă ea nu ajunge niciodată să se autosuprime: „... iar bucuria de a trăi ţîşneşte cu atîta foc din gîtlejul ei (al panterei — n.t.) încît spectatorilor nu le era uşor să-i ţină piept" [2].

---

[1] A se vedea G.F.W. Hegel, *Estetica*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., p. 10 şi urm., traducere de D.D. Roşca.

[2] F. Kafka, *op. cit.*, p. 220.

VIZUINA

„De ce veghezi? Cineva trebuie să vegheze, se spune. Cineva trebuie să fie permanent treaz".

1. *Observație preliminară*

Vizuina este cea mai tulburătoare povestire a lui Kafka, cu toate că în ea nu se întîmplă nimic în înțelesul propriu-zis al termenului; totodată, cea mai umană, cu toate că personajul ei principal este un animal. Ea a luat naștere în ultima iarnă dinaintea morții autorului (1923—1924) și, după cum se spune, ar fi fost așternută pe hîrtie într-o singură noapte [1]. Kafka se afla din iulie 1923 la Berlin. Perioada cît s-a aflat aici a însemnat pentru el prima ruptură hotărîtoare de părinți [2]. În tot acest timp el încearcă să ducă o viață separată și independentă, așa cum tînjise de multă vreme în sinea sa și, împreună cu Dora Dymant, își întemeiază un cămin. Textul publicat reprezintă doar un fragment din această povestire [3]. Conform unei declarații a Dorei Dymant, lucrarea ar fi fost, totuși, încheiată, caz în care fie că ultimele pagini s-au pierdut, fie că au fost intenționat distruse de autorul lor.

Atît Max Brod cît și Dora Dymant vorbesc, deși într-un mod diferit, de caracterul autobiografic al acestei povestiri. După Max Brod, Kafka ar fi scris această povestire sub imperiul noii sale situații, „fericit că are o nouă locuință și o gospodărie proprie" [4].

Iată ce spune însă Dora Dymant: „Este o povestire autobiografică, și poate că presimțirea momentului în care va trebui să revină în casa părintească cît și a sfîrșitului libertății

---

[1] J. P. Hodin, *Erinnerungen an Franz Kafka* în *Der Monat*, 1. Jhg., Heft 8/9, p. 92; Malcolm Tasley și Klaus Wagenbach, *Versuch einer Datierung sämtlicher Texte Franz Kafkas* in *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 38. Jhg., Heft 2, 1964.

[2] A se vedea Max Brod, *Ein Brief an den Vater*, in *Der Monat*, 1 Jhg., Heft 8/9, 1949.

[3] *Vizuina* este cuprinsă în vol. 5 al ediției Schocken; noi cităm aici după ediția a II-a, New York, 1946.

[4] Vol. 5, p. 314.

este cea care a deșteptat în el acel sentiment de panică pe care îl regăsim în povestire" [1].

Nu este totuși exclus ca ambele păreri să fie eronate, și nu pentru că se contrazic, ci întrucît simplifică prea mult lucrurile. Există opinia larg răspîndită, că o lucrare de artă este explicată de îndată ce poate fi raportată la un element autobiografic. Acest procedeu nu este, poate, decît o cale pentru a ocoli dificultatea interpretării și a-l scuti pe cercetător de un asemenea efort. Firește, interpretării nu îi este permis să ignore datele autobiografice; acestea din urmă însă nu trebuie să se limiteze la indicarea anumitor evenimente din viața autorului care și-ar fi găsit ecou în operă, nici la circumscrierea momentului în care ea a fost elaborată. Dacă respectiva operă nu este decît reproducerea unei întîmplări oarecare trăite de autorul ei, ea nu este cîtuși de puțin artă. Abia cînd se depășește tot ce ține de evenimentele întîmplătoare și implicit de ceea ce este numit „autobiografic" în sensul uzual al termenului, abia atunci ne aflăm în fața unei opere de artă. Această depășire nu înseamnă ruperea de istorie, ci tocmai relevarea fondului ei; în felul acesta trăirea personală este înălțată la nivelul evenimentului istoric, și totodată suprimată ca trăire pur personală. O atare viziune asupra autobiograficului este tocmai negarea *auto*-biograficului, deoarece în acest caz nu mai este vorba de individ ca atare, ci mai degrabă de ipostaza sa istorică, de ființa sa istoric determinată (Wesen). Altfel spus, individul devine unic nu prin caracterul aleatoriu al evenimentelor și trăirilor personale, ci prin raportarea sa distinctă la istorie. Aici nu trebuie, de asemenea, trecut cu vederea faptul că, prin transpunerea în cuvînt însuși întîmplătorul își pierde caracterul pur aleator. Și aici, ceea ce este hotărîtor nu este facticitatea evenimentului, ci configurarea sa în mediul limbii.

Dacă, totuși, atîtea tentative de interpretare a unor lucrări de artă se opresc la indicarea de elemente autobiografice din viața autorului, în sensul obișnuit al termenului,

---

[1] I. P. Hodin, *op. cit.* p. 92.

acest lucru se datorează, pe de o parte, faptului că un atare procedeu este cît se poate de „la îndemînă“, iar, pe de altă parte, pretențiilor modeste ale respectivilor interpreți. Sub pretextul temerii de a nu deforma ceva, ei nu întreprind de fapt nimic pentru a pătrunde în substanțele operei, ci se mulțumesc să-i dea tîrcoale. Desigur, este mai comod ca, făcîndu-ți scrupule științifice, să te rezumi la a scotoci biografia artistului în căutarea de „întîmplări“, „fapte“ pentru a „explica modul în care s-a ivit respectiva operă“. Astfel de exegeți nu sesizează decît istoricul anecdotic, nu și cel imanent vieții înseși, care o pune pe aceasta în mișcare și suprimă tot ceea ce e pur autobiografic. Ei înșiși se dovedesc a fi surzi la mesajul transmis de respectiva operă și nu sesizează ceea ce conferă valoare acesteia.

Unei atari atitudini față de opera de artă îi este intrinsecă de asemenea tendința de supraevaluare a vieții trăite nemijlocit. Referirea la ceva „trăit“ este considerată drept suficientă pentru a neutraliza orice reproș de „simpu joc“ care i s-ar putea aduce unei realizări de acest gen și a vedea în ea o treabă serioasă. În ce constă însă esența unui fapt trăit (das Lebendige) nu se întreabă nimeni. O atare încercare de legitimare a artei răstoarnă lucrurile căci, în realitate, nu opera își dobîndește justificarea de la viață, ci invers, ceea ce numim viață este justificat aici de către opera de artă.

Dacă menirea oricărei interpretări este de a extrage sensul unei lucrări de artă, în cazul Vizuinii acest lucru pare de prisos. Nu este înțelesul ei clar ca lumina zilei? Povestirea este atît de simplă și de limpede, încît s-ar părea că nu mai rămîne nimic de interpretat, că orice subtilitate exegetică este gratuită. S-ar putea însă ca limpezimea să fie asociată cu profunzimea și ca simplitatea evidentă a întîmplărilor relatate să nu implice neapărat ușurința înțelegerii adecvate a povestirii.

La un prim nivel, narațiunea aceasta pare să fie o poveste cu animale. Pentru a se proteja de dușmani, un animal încearcă să-și construiască o ascunzătoare mai sigură în pămînt, fără însă să ajungă vreodată să fie mulțumit și fără să se simtă vreodată în siguranță înăuntrul ei. Astfel de descrieri

realiste ale comportamentului unui animal sînt de obicei rezultatul unor studii şi observaţii îndelungate, anevoioase. S-ar putea ca într-o bună zi cuiva să-i treacă prin minte să cerceteze cînd şi unde, în ce împrejurări şi dacă Kafka a făcut în general astfel de observaţii. El va remarca, desigur, încă înainte de a porni la lucru, că autorul povestirii nu menţionează nicăieri despre ce fel de animal este vorba. O lămurire de acest fel ar fi indispensabilă într-o povestire obişnuită. Aici însă nu se vorbeşte despre un animal, ci animalul însuşi este cel ce povesteşte: „Mi-am făcut o vizuină şi, se pare, reuşită" [1]. Naraţiunea la persoana întîia, cu care începe povestirea, se menţine pînă în finalul ei. Dacă Kafka a optat pentru această formă, el trebuie să fi avut motivele sale: o atare tehnică narativă exclude din capul locului considerarea povestirii ca descriere a vieţii unui anumit animal, o relatare „realistă" de acest gen fiind în genere departe de intenţiile autorului povestirii.

Dacă în analiza noastră luăm ca punct de plecare nu explicaţiile raţionale care ni se oferă nemijlocit, ci *atmosfera* (Stimmung) în care ne transpune povestirea, prima senzaţie pe care o trăim este cea de perplexitate. De fapt, acest lucru este valabil pentru majoritatea povestirilor şi romanelor lui Kafka, ceea ce şi explică reacţia de respingere pe care mulţi oameni o au faţă de ele. Ei vin către literatură pentru a scăpa de propria lor angoasă şi cu atît mai puţin vor să o întîlnească aici. Încercînd să ne explicăm formarea acestei senzaţii de perplexitate, realizăm mai întîi că ea decurge din caracterul indeterminat al terenului pe care se desfăşoară povestirea. Pe de altă parte, întîmplările sînt relatate într-o manieră atît de concretă de parcă ar fi vorba de fapte şi evenimente cotidiene; pe de altă parte, încercînd să descoperim în ce constă factualitatea celor povestite, observăm că lucrurile se contrazic, se volatilizează, se suprimă pe sine, încît în cele din urmă nu mai rămîi cu nimic palpabil. Apoi, povestirea are ceva ciudat şi straniu ca şi cum în ea s-ar întrupa un

[1] Vol. 5, p. 172.

univers oniric; totuşi, nici ca simplu vis nu poate fi catalogată, căci încercînd să o gîndim astfel observăm că cele relatate încep să se precipite, să cîştige în greutate şi să ne apese, deşi nu ne putem da seama din ce motiv.

S-ar putea însă ca ambele impresii să fie false şi ca discuţia despre „realitate" şi „vis", aşa cum sînt utilizaţi de obicei aceşti termeni, să nu-şi aibă rostul, fiindcă aici ar fi vorba de altceva. Acest „altceva" ne este în acelaşi timp familiar şi străin, producînd în noi următoarea sciziune: pe de o parte ne identificăm cu evenimente neidentificabile, iar, pe de altă parte, le respingem. În tot cazul, ele exercită o anumită putere asupra noastră, putere căreia nu i ne putem sustrage. Una dintre sarcinile interpretării este tocmai de a descoperi în ce constă o atare ambiguitate şi de a o scoate la lumină. S-ar putea întîmpla ca, în cele din urmă, ambiguitatea să se releve a avea de fapt mai multă claritate decît orice descriere realistă. În tot cazul, este limpede că pentru Kafka contează prea puţin dacă cele relatate pot ridica pretenţia la „realitate" în sensul de evenimente, întîmplări propriu-zise. „Realul" nu constituie — pentru el — criteriu al adevărului, iar adevărul şi realitatea nu coincid atîta timp cît, prin aceasta din urmă, se înţelege doar ceea ce există într-un mod foarte palpabil, nemijlocit. În acest sens a ajuns să se vorbească destul de frecvent de o evadare din „realitate" — expresie încetăţenită, desigur, de cei ce nu depăşesc nivelul realităţii cotidiene şi se pierd în ea pentru ei poeticul (das Dichterische) este întotdeauna ceva nereal, întrucît desfăşurarea sa nu are un efect perceptibil. S-ar putea ca pe parcursul interpretării noastre acest raport să sufere o inversare, încît însăşi cramponarea de această „realitate" să se dovedească o stratagemă de evadare din realitate, in timp ce atitudinea discreditată a fi o evadare să reprezinte o întoarcere la ceea ce fiinţează în chip esenţial.

Desigur, aceste consideraţii se menţin la un nivel superficial, căci scopul lor nu este decît să indice, prin anticipare, aspectele pe care interpretarea nu le poate ocoli nici prin raportare la elemente autobiografice, nici prin invocarea caracterului imaginar, oniric al povestirii. Ele vor fi dezvoltate pe parcursul interpretării şi aici nu au alt scop decît să

respingă din capul locului punctele de vedere care ar zădărnici demersul nostru analitic. Deşi nu putem spune încă despre ce este vorba în această povestire, nu încape nici o îndoială că nu redarea artistică a unor „trăiri" sau „pure ficţiuni" este ceea ce o caracterizează.

Tot de interpretarea unei opere de artă ţine şi faptul ca cel ce întreprinde acest demers să aibă o concepţie limpede asupra a ceea ce urmează să facă. La fel cum opera de artă nu este ceva arbitrar, nici interpretarea nu are voie să fie simplă relevare a unor „asociaţii arbitrare", pentru ca apoi accentul să fie mutat în întregime de la textul de interpretat la interpretul însuşi şi ca, în cele din urmă, opera să se dizolve în simplă „trăire împărtăşită" (Nachfühlen) sau în consideraţii ştiinţifice erudite.

2. *Expunerea conţinutului povestirii*

Structura şi modul de desfăşurare a povestirii, specificul tensiunii ce o străbate; conturarea caracterului ei necesar contradictoriu, a modificării radicale pe care o cunosc determinaţiile esenţiale ale povestirii; situarea centrală a sentimentului de securitate şi, apoi, suprimarea sa.

Personajul principal al povestirii este, după cum menţionam mai devreme, un animal care îşi povesteşte viaţa, şi anume lui însuşi, de vreme ce nu vine cu nimeni în contact, decît cu vînatul său. Timpul la care este scrisă povestirea este prezentul, deşi ceea ce se relatează nu este ceva singular, irepetabil, ci mai debrabă periodic. Prin formulări ca: „pe urmă se întîmplă, ca de obicei, să ..." sau „atît de des", „de fiecare dată", „uneori", ni se sugerează că acţiunea se învîrte într-un cerc închis. Tot de această trăsătură fundamentală a povestirii ţine şi faptul că diagrama tensiunii cunoaşte aici oscilaţii cu totul aparte. De fapt, sursa tensiunii în această povestire nu provine atît din intervenţia a ceva neprevăzut, cît de rotirea în cerc închis a ceva prezentat încă din prima pagină.

„Mi-am făcut o vizuină, şi, se pare, reuşită. De afară nu se vede decît o gaură mai mare, dar în realitate aceasta nu duce nicăieri, căci după cîţiva paşi te izbeşti de roci dure.

Nu vreau să mă laud că aş fi gîndit dinainte acest şiretlic; mai degrabă, gaura reprezintă urma unor încercări precedente, eşuate, de a-mi amenaja o vizuină şi în cele din urmă m-am gîndit că nu poate fi decît avantajos pentru mine să las această gaură neastupată. Desigur, uneori şiretlicul fiind prea fin, el se năruie de la sine; acest lucru îl ştiu eu mai bine decît oricine altul şi este de-a dreptul un semn de cutezanţă ca, văzînd această gaură, cineva să se gîndească cum că aici ar fi ceva ce ar merita să fie cercetat. Totuşi, cine crede că sînt laş şi că mi-am făcut vizuina doar din laşitate, nu mă cunoaşte. La mai bine de o mie de paşi de această gaură se află, acoperită de o bucată de muşchi ce poate fi dată deoparte, adevărata intrare în vizuină. Aşadar, ea este atît de sigură cît poate fi ceva sigur pe această lume; fireşte, s-ar putea întîmpla ca cineva să calce pe bucata de muşchi sau să o lovească din întîmplare şi atunci intrarea în vizuină este liberă şi cine are chef — desigur, trebuie spus că pentru aceasta sînt necesare cîteva însuşiri destul de rare — poate pătrunde înăuntru şi distruge totul pentru totdeauna. Simt lucrul ăsta prea bine şi viaţa mea, chiar acum la apogeul ei, nu cunoaşte un ceas de odihnă; acolo, în întunericul vizuinii acoperite de muşchi, mă simt veşnic ameninţat cu moartea şi în visele mele văd un bot hămesit dînd tîrcoale şi adulmecînd neîncetat în jurul intrării" [1].

Aceste rînduri rezumă tot ce se întîmplă propriu-zis în povestire. Ceea ce urmează apoi nu sînt decît variaţii pe aceeaşi temă — desigur, nu variaţii oarecare, simple repetiţii, ci dezvoltări consecvente ale acesteia. Să semnalăm mai întîi alcătuirea unică în felul ei a *Vizuinii*. Ne-am obişnuit cu şablonul clasic al povestirii, unde tensiunea este provocată de fiecare dată de evenimente neprevăzute, astfel încît sîntem într-o continuă stare de aşteptare. Chiar şi în situaţiile cele mai disperate mai rămîne întotdeauna speranţa că, printr-o întîmplare oarecare, lucrurile vor lua o întorsătură favorabilă. Povestirea trăieşte, într-o bună măsură, din graţia a ceea ce va interveni ulterior, este orientată într-o

[1] Vol. 5, p. 172.

atare direcţie (lucru şi mai pregnant în povestirea de tip romantic decît în cea clasică). Deznodămîntul se produce abia în finalul povestirii şi tot ceea ce-l precede nu se justifică decît prin acest moment final. Pe de altă parte, acest viitor în care se produce deznodămîntul este încă indeterminat. Din această cauză şi întrucît povestirea este îndreptată tocmai către un atare viitor se naşte tensiunea caracteristică povestirilor de acest fel sau, cu alte cuvinte, povestirea este trăită prin această dispoziţie fundamentală de aşteptare.

În cazul *Vizuinii*, această lege este pusă sub semnul întrebării, căci chiar din primele rînduri aflăm că vizuina la care muncise animalul nu şi-a atins scopul; ceea ce nu înseamnă că tensiunea propriu-zisă este anulată. Urmează să examinăm aici dacă nu cumva în această povestire se iveşte o nouă tensiune şi, în caz afirmativ, să vedem care este sursa ei.

La o primă abordare, încă schematică, a povestirii ca întreg pot fi conturate trei diviziuni ale ei: a) prezentarea vizuinii de către animalul ce o amenajase; b) părăsirea ei (timpul petrecut sub cerul liber); c) reîntoarcerea în vizuină. Desigur, această împărţire rămîne irelevantă atîta timp cît nu ştim mai multe lucruri despre animal şi vizuina sa.

Prima întrebare care se impune de la sine este cea referitoare la specia animalului; apoi, implicit, cea referitoare la sensul vizuinii, întrucît aceasta din urmă ocupă o poziţie centrală în existenţa animalului şi, într-un fel, totul gravitează în jurul ei (aşa cum în *Colonia penitenciară* o atare poziţie revenea aparatului de execuţie). Legătura dintre animal şi vizuina sa este subliniată tot timpul: „eu şi vizuina mea sîntem unul" ... „căci nimic nu ne poate separa pentru multă vreme" [1].

Întrucît vizuina face parte deja din fiinţa celui care o locuieşte, caracterizarea ei, făcută de animal, va arunca o lumină asupra lui însuşi. Vom afla astfel care este păsul animalului şi ce reprezintă pentru el lucrul cel mai important. Încă într-una din primele pagini ale povestirii găsim următoarea remarcă: „Dar lucrul cel mai plăcut la vizuina mea

---

[1] Vol. 5, p. 191 şi urm.

este liniştea care domneşte înăuntrul ei" [1]. Aşadar, liniştea dinăuntrul vizuinei este desemnată drept caracteristica ei principală, lucru care, desigur, nu spune prea mult, dacă această linişte este concepută de noi doar ca absenţă a unor „excitaţii" deranjante.

Esenţa liniştii (Stille) este tăcerea (Ruhe), ce nu poate fi înţeleasă aici ca absenţă a zgomotului, ci mai degrabă ca opusul mişcării. În cuvîntul german „Stille" este conţinută rădăcina indogermanului „stehl" care înseamnă a sta. De altfel, şi azi mai avem cuvîntul „Stillstand" (nemişcare). La rîndul ei, mişcarea nu trebuie înţeleasă aici în sens cinematic, ca mişcare fizică a unor corpuri materiale, ci ca zbucium (Bewegtheit) al omului care tinde, tînjeşte către ceva, să atingă ceva. În momentul în care acest „ceva" este atins, omul începe să se liniştească. Liniştea este echivalentă aici cu a fi liniştit, senin (Gestilltsein); mai exact, din linişte vorbeşte existenţa trăită într-un mod liniştit. Într-adevăr, doar atunci este linişte plenară, cînd nerăbdarea, agitaţia, tînjirea se potolesc, se liniştesc. În starea de linişte înţeleasă ca potolire, ca existenţă liniştită (Beruhigung des Gestillt seins) se înfăptuieşte o împlinire. Adevărata linişte şi tăcere nu este dată atunci cînd nu mai există nici un zgomot, ci atunci cînd, ajuns la un acord cu sine şi cu existenţa din jur, omul se linişteşte, şi, în general, atunci cînd existentul (Seiendes) se potoleşte, fiinţează liniştit (ge-stillt ist).

Liniştea vizuinii este de cu totul alt tip, lucru care se cere remarcat încă de pe acum. Aici nu este vorba de liniştire, în sensul unei împliniri, ci mai degrabă de absenţa oricărei perturbări. Animalul este scos din liniştea sa de îndată ce se mişcă, se clinteşte ceva, de îndată ce poate fi perceput un zgomot oarecare; şi aceasta, nu pentru că el ar fi foarte sensibil la zgomote, ci pentru că cel mai mic fîşîit este considerat de la bun început drept un pericol şi orice zgomot anunţă prezenţa unui posibil duşman. Animalul se simte liniştit doar atîta timp cît domneşte liniştea, căci doar ea îi garantează că nici un inamic nu se află prin apropiere, că nu-l paşte nici un pericol. Această trăire a liniştii ca absenţă

[1] Vol. 5, p. 174.

a unei primejdii oarecare, şi, respectiv, a zgomotului ca indiciu al unei ameninţări conturează într-un mod cît se poate de limpede dispoziţia fundamentală a animalului, aspiraţia sa către *siguranţă*. Cît timp e linişte, el se simte în siguranţă; de îndată ce se aude un zgomot, este cuprins de nelinişte. Liniştea şi neliniştea sînt cele două stări afective fundamentale ale animalului, şi, totodată, polii între care pendulează povestirea. Ritmul ei nu este dat de succesiunea unor evenimente exterioare, ci de alternanţa celor două dispoziţii afective. Sursa tensiunii cu care este încărcată povestirea nu constă în aşteptarea unor întîmplări neprevăzute, ci în oscilarea între aceste dispoziţii de calm şi, respectiv, de teamă, cu alte cuvinte între sentimentul de securitate dobîndit şi punerea sa sub semnul întrebării, atunci cînd este presimţit un pericol. Am răspuns astfel şi la întrebarea pusă mai devreme, referitoare la natura tensiunii ce străbate povestirea, chiar dacă ea nu a fost analizată ca atare. În propoziţia care urmează nemijlocit elogiul liniştii din vizuină, se spune: „Fireşte, această linişte este înşelătoare, căci ea poate fi dintr-o dată întreruptă şi atunci totul a luat sfîrşit“ [1], ceea ce scoate în evidenţă caracterul ei fragil, uşor perisabil. Liniştea trăită în contextul nevoii de siguranţă este tot timpul ameninţată să fie întreruptă. Povestirea relatează despre toate măsurile luate succesiv de către animal pentru a-şi menţine liniştea dar, aşa cum rezultă din propoziţia tocmai citată, ele sînt strădanii inutile. Bătălia permanentă care se dă pentru obţinerea liniştii se zădărniceşte pe sine, întrucît orice activitate, mişcare, efort, întreaga pîndă nu fac decît să anuleze liniştea căutată, să-l ţină pe animal într-o continuă nelinişte şi agitaţie. Tocmai această trecere de la starea de linişte (Gestilltheit) la liniştea înşelătoare este una din problemele centrale ale povestirii, de care ne vom lovi tot mereu.

Am recunoscut, aşadar, încă din această primă caracterizare a vizuinii, dispoziţia dominantă a animalului, şi anume nevoia de siguranţă. Chezăşia acestei siguranţe este pentru el liniştea dinăuntrul vizuinii. Numai că, de la începutul povestirii, această siguranţă este pusă sub semnul întrebării,

---

[1] Vol. 5, p. 174.

mai exact atunci cînd animalul, referindu-se la intrarea în vizuină, spune: „... s-ar putea întîmpla ca cineva să calce pe bucata de mușchi sau să o lovească din întîmplare și atunci intrarea în vizuină este liberă, iar dacă are chef... poate pătrunde înăuntru și distruge totul pentru totdeauna" [1].

Acest cerc închis pe care îl străbat transformările subite și reciproce (siguranță-nesiguranță, liniște-neliniște) poate fi regăsit în fiecare colțișor de vizuină, întrucît fiecare parte a ei — galeria de intrare, labirintul, bastionul — prezintă, în ciuda perfecțiunii lor, un neajuns sau altul, care face ca funcția ce revine respectivei părți a construcției să devină îndoielnică. Astfel pendulul dispozițiilor afective nu-și încetează niciodată balansul. Să urmărim pe scurt acest ritm.

Primul neajuns al vizuinii este posibilitatea descoperirii intrării ei. Ar fi fost necesar ca galeria de acces să fie mai bine camuflată, barată și nu doar acoperită cu un strat de mușchi. Această idee este însă respinsă de animal din capul locului, întrucît *precauția* (care poate fi de altfel dedusă cu ușurință din alternanța dispozițiilor sale sufletești) îi interzice să-și baricadeze prea puternic intrarea, căci în felul acesta refugiul s-ar fi putut transforma într-o capcană, de unde să nu se mai poată ieși. Precauția, trăsătura fundamentală a locatarului vizuinii, se manifestă îndeosebi atunci cînd este vorba de siguranța vieții sale. Căci ține de sentimentul de siguranță ca acesta să fie permanent asigurat, ceea ce nu se poate obține decît printr-o permanentă băgare de seamă, prin prevederea a tot ceea ce ar putea interveni și luarea de măsuri corespunzătoare. Așadar, precauția face ca în înseși momentele de siguranță, de liniște, să încolțească germenii neliniștii, întrucît nici atunci încordarea atenției, pentru a putea percepe virtuala amenințare, nu încetează. Preucauția se desfășoară în domeniul posibilului, ceea ce înseamnă că ea trebuie să trieze din sfera de manifestare a acestui posibil tot ceea ce la un moment dat ar putea apare drept periculos. Acesta este obiectul precauției sale, asupra sa trebuie să stăruie necontenit animalul, chiar și atunci cînd o atare posibilitate este foarte îndepărtată. Este, așadar, logic și firesc

[1] Vol. 5, p. 172.

ca precauţia să se transforme într-o virtute fundamentală a animalului. (Nu este, de asemenea, întîmplător faptul că la greci precauţia nu era considerată o virtute exemplară; Odiseu nu este precaut, ci viclean).

Ca urmare a dispoziţiei dominante a animalului, liniştea sa este permanent pusă sub semnul întrebării, căci precauţia face imposibilă dobîndirea unei depline siguranţe. Atitudinea impusă animalului de necesitatea menţinerii şi garantării sentimentului său de securitate nu face decît să-i anuleze acest sentiment de securitate. Cum această mişcare de suprimare (Aufhebung) o regăsim pe parcursul întregii povestiri, am putea spune că ea constituie „dialectica" specifică povestirii, cu condiţia, fireşte, de-a ne debarasa de accepţiunea hegeliană a conceptului (devenirea de sine a spiritului) şi a o înţelege ca instituire (Setzen) şi apoi ca suprimare a acesteia; într-un cuvînt, ca alungare dintr-o opoziţie în alta (Herumgetrieben-Werden), căreia omul îi cade victimă, fără să poată înţelege vreodată din ce cauză şi nici să întrevadă legea contradicţiei care îi inoculează starea de continuă încordare. Astfel, animalul spune despre precauţie că „tocmai ea este cea care, cum vedem din păcate atît de des, reclamă riscarea vieţii" [1], întrucît, în sens strict, precauţia este *în esenţa sa* contradictorie. Pe de o parte, ea este indispensabilă pentru dobîndirea siguranţei, pe de altă parte ea are permanent tendinţa de a pune sub semnul întrebării această siguranţă. Astfel, animalul nu reuşeşte să iasă din urzeala unor contradicţii permanente, căci ceea ce este adevărat în starea de linişte se adevereşte ca fiind fals în cea de nelinişte şi ceea ce pare adevărat în nelinişte devine fals (se transformă în contrariul său) atunci cînd şi-a dobîndit pentru o clipă liniştea. Contradicţiile nu sînt în afara animalului, el nu se loveşte de ele, ci rezidă în forul său interior, constituind sursa permanentă a tensiunii povestirii de faţă.

Odată cu descrierea succintă a intrării în vizuină — pe care am citat-o încă la începutul eseului nostru — în prim planul povestirii trec *duşmanii* animalului, lucru firesc, căci vizuina a fost săpată tocmai ca mijloc de apărare împotriva

[1] Vol. 5, p. 173.

inamicilor posibili — „Eu stau liniştit în cotlonul cel mai ferit al vizuinii, în timp ce duşmanul îşi sapă lent, pe tăcute drum către mine" [1].

Linişte — precauţie — duşmani, iată o înşiruire cîtuşi de puţin întîmplătoare, întrucît fiecare termen se leagă strîns de ceilalţi. Cînd am vorbit despre linişte am văzut deja că ea este privită cu rezerva tulburării ei posibile în orice moment şi că, spre a fi păstrată, este necesară o neîntreruptă precauţie. Acum devine din nou evident caracterul înşelător al liniştii, căci, ni se spune, animalul îşi sapă lent şi *pe tăcute* drum, el acţionează neauzit, în deplină linişte, fără să producă nici cel mai mic zgomot. Ca atare, nici liniştea nu mai reprezintă o chezăşie a păcii şi siguranţei, ci mai degrabă ea incită la sporirea vigilenţei. Tocmai pentru că îl ocroteşte şi îl ascunde, vizuina îl împiedică pe animal să-şi descopere la timp inamicul; ea îi oferă în aparenţă liniştea, în timp ce primejdia este la doi paşi. Într-un alt loc, ceva mai încolo, se spune: „Ameninţarea nu vine doar din afară. Şi în pămînt am tot felul de duşmani; ce-i drept, eu nu i-am văzut încă, dar legendele vorbesc despre ei şi eu cred în ele" [2]. Inutilitatea oricăror măsuri de siguranţă devine evidentă abia odată cu menţionarea duşmanilor invizibili, pomeniţi în legende; din acest moment, toate pregătirile şi măsurile de siguranţă devin caduce: „numai auzind cum scurmă cu ghiarele pămîntul de dedesubtul tău, unde ele se simt în elementul lor, şi te simţi pierdut. Faptul că te afli în propria ta casă nu mai e nici o consolare atunci, pentru că mai degrabă te simţi în casa *lor*" [3]. Cuvîntul „casă" este considerat aici ca acel loc, în care stăpînul ei are deplină putere; de aceea, nu poate fi decît periculos să te afli dintr-o dată în casa altuia. Dacă „casă" ar însemna aici doar loc al adăpostirii, atunci faptul că te afli în casa altuia, nu ar mai fi cîtuşi de puţin primejdios. După cum rezultă însă din citatul de mai sus, nu acesta este cazul aici.

---

[1] *Idem.*
[2] Vol. 5, p. 173 şi urm.
[3] Vol. 5, p. 173.

Astfel, consideraţiile asupra măsurilor de siguranţă luate pentru camuflarea intrării în vizuină sînt anulate. „De primejdia inamicilor subterani nu mă poate salva nici o ieşire (cum, poate, nu m-ar putea salva în nici o situaţie), ci mă condamnă de-a dreptul; totuşi, ea este o speranţă fără de care nu pot trăi" [3]. În momentul în care animalul îşi dă seama de nonsensul tuturor măsurilor de precauţie, el începe să se agaţe de ele, ca de o iluzie necesară, ca de o speranţă indispensabilă. Or, speranţa nu poate fi, din punct de vedere al eficacităţii securităţii personale, decît un factor de risc, căci tot de speranţă ţine şi posibilitatea ca ceea ce este dorit să nu se întîmple. Ceea ce se speră nu poate fi luat în consideraţie dinainte, căci atunci nu ar mai fi nevoie de speranţă. Recurgerea la speranţă este un indiciu indubitabil că siguranţa personală a devenit problematică; ea marchează momentul penetrării imprevizibilului în sfera siguranţei. Ca atare, apariţia speranţei este semnul că deznădejdea a ajuns la apogeu, ea dezamorsează măsurile de securitate şi divulgă insuficienţa lor. Cum acestea nu pot garanta tot ce urmăreşte animalul, lui nu-i mai rămîne decît să renunţe la ceea ce a realizat pînă atunci şi să cheme în ajutor speranţa. Făcînd acest lucru, personajul povestirii nu se poate sustrage stărilor sale afective, alternanţei nesfîrşite dintre sentimentul de siguranţă şi cel de disperare, dar speranţa este menită să îi procure o oarecare linişte atunci cînd toate măsurile se dovedesc insuficiente. Prin speranţă, animalul încetează să dispere doar pentru o clipă; el nu se lasă însă cu totul în voia ei, ceea ce ar însemna să renunţe la toate mijloacele de apărare făurite cu atîta trudă de-a lungul întregii vieţi, cu alte cuvinte, să-şi renege şi totodată să-şi condamne irevocabil propria viaţă.

În prezentarea speranţei devine din nou vizibilă structura contradictorie a povestirii, care, de altfel poate fi indicată la nivelul fiecărui fragment al ei: fie că animalul nutreşte o speranţă, nădăjduieşte în protecţia unor forţe invizibile sau în faptul că providenţa (Vorsehung) îi va salva viaţa în ciuda tuturor evidenţelor — iar atunci amenejarea vizuinii este

[3] *Idem.*

superfluă, întrucît ea va fi întotdeauna imperfectă; fie animalul respinge ajutorul speranței, care de fapt este incompatibilă cu exigențele dobîndirii sentimentului de siguranță, și își angajează toate forțele în direcția asigurării securității personale — și atunci recurgerea la speranță este cu totul lipsită de sens. Ce-i drept, animalul nu a optat, în cadrul acestei alternative care i se oferea, în favoarea speranței, dar este silit să recurgă la ea pentru a nu pieri.

Dacă nu poate spera multă vreme, acest lucru se datorește mai întîi de toate caracterului său lăuntric, firii sale calculate, prevăzătoare care exclude din capul locului dispoziții de genul speranței. Un exemplu de mod de viață în care speranța joacă un rol fundamental este prezent în parabola crinilor de pe cîmp și a păsărilor văzduhului. Din perspectiva locatarului vizuinii o atare pildă nu poate fi decît ridicolă. De aceea, avansînd în miezul povestirii vom urmări cu prioritate conturarea situației în care se află animalul, ceea ce ne va furniza premisele interpretării noastre.

Cea de-a treia parte a povestirii conține descrierea așa-zisului bastion al vizuinei. El reprezintă partea esențială a construcției, prevăzută pentru cazul în care se ivește „pericolul extrem", un asediu, și este „rezultatul colaborării tuturor capacităților mele fizice" [1], cum spune animalul. Munca epuizantă pentru realizarea acestei părți l-a dus pînă în pragul disperării, cînd, pentru moment s-a gîndit chiar să abandoneze totul. Condițiile materiale i-au fost de asemenea nefavorabile [2]. Este firesc, așadar, ca animalul să fie deosebit de mîndru de acest bastion. Numai că, desigur, și disperarea va fi mai mare atunci cînd acest loc nu va mai fi unul al liniștii.

Bastionul servește depozitării proviziilor de alimente. Animalul știe, lucru pe care i-l dictează precauția, că pentru a rezista multă vreme atacurilor inamicului trebuie să-și

---

[1] Vol. 5, p. 175.

[2] „... chiar în locul unde planificasem amenajarea vizuinei pămîntul era afînat și nisipos, astfel încît el a trebuit bine bătătorit pentru a deveni încăperea rotundă și boltită de care aveam nevoie. Pentru a face acest lucru nu aveam altceva la dispoziție decît fruntea, astfel încît zile și nopți de-a rîndul, de mii și mii de ori, am lovit pămîntul cu fruntea„ (Vol. 5, p. 176)

adune rezerve. O notă a precauţiei este planificarea permanentă a ceea ce individul are de făcut, calculul făcut înainte şi luarea de măsuri preventive. O manifestare a acestui spirit prevăzător, calculat, am întîlnit-o încă la primul contact cu vizuina, atunci cînd s-a discutat planul acesteia şi au fost puse în cumpănă avantajele şi dezavantajele sale. Ambele trebuie luate în consideraţie, îi dictau animalului firea sa precaută, întrucît altfel există pericolul să se legene într-o falsă siguranţă şi să fie luat prin surprindere de inamic. Desigur, aceste planuri făurite la fiecare pas nu duc la o creştere a eficacităţii acţiunilor sale, ci doar la ascuţirea spiritului său critic, ceea ce-l face pe animal să sesizeze şi mai bine neajunsurile mijloacelor sale de apărare. Cum toate planurile sale sînt întocmite din perspectiva unor atacuri iminente şi cum se aşteaptă ca acestea să fie declanşate de către agresori despre care nu ştie nimic (ca, de pildă, animalele pomenite în legende), este limpede că nici una dintre măsuri, oricît ar fi ea de bună, nu este perfectă. Prin urmare şi evaluarea celor realizate în acest sens variază, de la considerarea lor pur şi simplu ca ceva desăvîrşit, pînă la găsirea lor cu totul nesatisfăcătoare, oscilaţii sincrone de altfel cu cele pe care le înregistrează dispoziţiile afective ale animalului: siguranţă-nesiguranţă, mulţumire-disperare.

Planificarea riguroasă a acţiunilor şi punerea lor în ordine îi procură animalului un fel de *bucurie a proprietăţii*. El se desfată de-a dreptul privind belşugul proviziilor frumos rînduite care îi dau certitudinea palpabilă că nu va flămînzi niciodată şi nu va fi chinuit de nevoi. Pentru a avea prilejul să-şi savureze această bucurie, el îşi reordonează permanent mulţimea diversă a proviziilor.

„Locul este atît de încăpător, încît nu se umple nici cu provizii pentru o jumătate de an; aşa că, pot să le desfăşor cît vreau, să mă plimb printre ele, să mă joc chiar şi, bucurîndu-mă de belşugul lor şi de mirosurile pe care le emană, să am permanent o perspectivă de ansamblu cît mai exactă asupra cantităţii existente. Pot apoi să le rearanjez din nou

cum îmi trece prin cap, şi în funcţie de anotimp, să-mi fac dinainte calculele necesare şi planuri de vînătoare" [1].

Bucuria pe care i-o procură simţul proprietăţii, jocul cu proviziile nu-l fac pe animal să uite că trebuie să aibă permanent o privire de ansamblu asupra întregii cantităţi de alimente, să nu scape ceva controlului său. Această perspectivă de ansamblu trebuie să fie „cît mai exactă" pentru ca în funcţie de ea şi de situaţia care se va ivi (care, după cum am văzut, este imprevizibilă) să poată fi întreprinse rapid schimbările corespunzătoare în dispunerea lor, „reordonările" necesare. Tot aici intră luarea în consideraţie a necesităţii unor eventuale sporiri a proviziilor, sesizarea a ceea ce, la momentul respectiv, poate fi procurat cu mai multă uşurinţă. În esenţă, *proprietatea* nu apare ca ceva complementar celor spuse pînă acum în legătură cu animalul, ci exprimă mai degrabă modul său fundamental de raportare la existenţă. Tot ce există constituie pentru el obiect al unei posibile proprietăţi. Vizuina însăşi nu este altceva decît proprietatea care îi revine în mod expres, rezultatul supunerii şi dominării existentului ca urmare a unei *activităţi* necontenite. Forţa de a dispune de lucruri se relevă cel mai pregnant în nevoia sa de reordonare şi repartizare continuă şi planificată a proviziilor. Vizuina însăşi apare ca proprietate, desigur stabilă, care nu poate fi oricînd modificată, chiar dacă astfel de modificări sînt prezentate ca necesare, deşi irealizabile (dacă se extind asupra tuturor părţilor vizuinii), dar nu pentru că ele ar fi cerute de unele „greşeli de construcţie". Animalul se identifică în întregime cu vizuina sa. Dar dacă bucuria proprietăţii nu durează prea mult, iar sentimentul de siguranţă pe care ea i-l oferă este devreme alungat, acest lucru este cît se poate de firesc ţinînd cont de firea extrem de precaută a animalului. Mai întîi îndoielile apar în legătură cu modul de ordonare a proviziilor: n-ar fi oare mai bine ca în loc să fie adunate laolaltă, acestea să fie repartizate în mai multe locuri? Da, numai că în felul acesta se limitează libertatea sa de mişcare. Regăsim aici din nou ritmul interior al instituirii şi suprimării (transformării) a ceea ce a fost instituit, prin

[1] Vol. 5, p. 176.

care se creează o stare de nesiguranță. Bucuria ce însoțește simțul proprietății, delectarea la contemplarea belșugului de provizii [1], toate sînt curmate periodic de starea de *hăituială* (Gehetztheit), de *agitația neîntreruptă*.

Prezentarea bastionului sfîrșește de asemenea prin remarcarea unui neajuns, la fel cum s-a întîmplat atunci cînd a fost descrisă intrarea în vizuină; ar fi fost necesare mai multe bastioane, deși chiar și cel existent l-a costat eforturi incredibile. Și, la fel ca de fiecare dată cînd își dă seama de insuficiența mijloacelor de apărare realizate, animalul recurge și acum, în cele din urmă, la speranță, făcînd din nou apel la „providență", la nemărginita ei milostivenie [2]. Sesizăm astfel nu numai legătura intrinsecă dintre momentele esențiale ale existenței animalului, ci și cum povestirea decurge în mod necesar în cerc, fiind o reluare perpetuă a ciclului tocmai împlinit.

Felul cum se raportează animalul la vizuină se dezvăluie și mai complet în clipa cînd o părăsește, lucru pe care îl face destul de frecvent, deși de „fiecare dată numai pentru scurtă vreme". Această parte a povestirii începe cu o critică adusă

---

[1] „Apoi, deși știu că este o prostie, nu e mai puțin adevărat că dacă nu poți cuprinde dintr-o singură privire toate proviziile, pentru a ști ce posezi, conștiința de sine suferă pur și simplu" (Vol. 5, p. 17). Expresia „dintr-o singură privire" denotă că nimic nu se poate sustrage acesteia, că ea poate dispune de orice, oricînd. Pretenția de exercitare a dominației devine vizibilă tocmai prin proprietatea aflată la dispoziția animalului.

[2] „Ar trebui mai multe locuri ca acesta! Desigur, dar cine să le facă? Și apoi, acum este și prea tîrziu să le mai fac loc în planul de ansamblu al vizuinii. Trebuie însă să recunosc că acesta este un neajuns al lăcașului meu, neajuns de altfel general care se ivește ori de cîte ori nu posezi ceva decît într-un singur exemplar. Mărturisesc, de asemenea, că în tot timpul săpării vizuinii, am presimțit în mod vag (totuși, destul de clar dacă aș fi avut bunăvoința să meditez mai mult asupra acestui lucru) necesitatea amenajării mai multor bastioane; dacă nu am cedat însă acestei presimțiri este pentru că mă simțeam prea slab să întreprind un efort atît de uriaș cum era cel care mă aștepta, ba chiar pentru a-mi conștientiza necesitatea lui. Căutam să mă consolez într-un fel cu gînduri nu mai puțin confuze că neajunsurile vor fi înlăturate în cazul meu în mod excepțional, prin intervenție divină (altfel este de fapt și imposibil), întrucît providența nu poate să nu fie interesată în rămînerea intactă a frunții mele, adevărat ciocan de sfărîmat". (Vol. 5, p. 178).

galeriei care dă spre ieşire (labirintul) şi care mai devreme fusese prezentată de animal drept „încoronare a tot ce s-a construit vreodată", critică urmată apoi de binecunoscuta dialectică: făurirea unor planuri de reconstrucţie, recunoaşterea imposibilităţii lor, împăcarea cu neajunsurile labirintului.

„Dar dacă voi fi expus unui atac puternic, care dintre ieşirile plănuite m-ar mai putea salva" [1]. Iar mai departe: „Vizuina are multe neajunsuri datorate naturii, deşi aceasta despre care vorbeam acum se datorează miinilor mele, lucru pe care îl recunosc fără tăgadă, cu toate că tardiv. Fireşte, spunînd toate acestea nu neg că neajunsul în cauză mă neliniştește din cînd în cînd, dacă nu cumva tot timpul" [2].

Pentru că vizuina este în totalitatea ei opera unei fiinţe care îşi calculează, planifică şi anticipează toate acţiunile, pentru ca rezultatul lor să poată fi prevăzut din timp, deficienţele ei îi apar cu şi mai mare claritate şi o nelinişteşc şi mai mult. Acest lucru se referă nu numai la defectele existente, ci şi la cele care s-ar putea ivi într-o situaţie viitoare. Astfel, încetul cu încetul afirmaţia de la începutul povestirii: „Mi-am făcut o vizuină şi, se pare, reuşită" îşi anulează valabilitatea. Vizuina, lăcaş sigur de apărare se transformă în loc primejdios, mai exact spus se anunţă să devină un astfel de loc.

„Îndreptîndu-mă către ieşire, chiar dacă mai am de străbătut pînă la ea diferite galerii şi încăperi, simt deja ceva din atmosfera plină de primejdii, ca şi cum uneori pielea mi s-ar subţia tot mai mult şi aş rămîne în cele din urmă doar cu carnea pe mine, clipă în care mi se pare că aud răcnetul inamicilor mei. Neîndoielnic, aceste emoţii sînt cauzate de ieşirea însăşi, unde protecţia căminului încetează; totuşi, nu e numai asta, pentru că ceea ce mă chinuie cel mai tare este însăşi galeria care dă direct către ieşire" [3].

Aşadar, „încoronarea a tot ce a fost construit vreodată" devine prilej de tortură.

---

[1] Vol. 5, p. 180.
[2] Vol. 5, p. 181.
[3] *Idem.*

Animalul se teme în general să iasă în aer liber, „afară", totuşi, din cînd în cînd, simte această nevoie. Termenul de „afară" (das Freie) a suferit şi el o transformare importantă. Goticul *frijon* însemna a iubi, iar *frijabwa*, iubire; anglosaxonul *freod* însemna favoare, protecţie, iar *frigu*, iubire. Aşa cum arăta Kluge, rădăcina germanică *fri*, semnifică de fiecare dată „a îngriji şi a menaja" (hegen und schonen). Între acest termen şi cel din slavona veche *prijati* există o înrudire foarte veche; acesta din urmă înseamnă a ajuta, a sprijini pe cineva; în limba română echivalentul său este *prieten* iar în vechiul dialect indian *priya* înseamnă a iubi şi a fi iubit. Rădăcina *pri* semnifică a face cuiva o bucurie, a obţine bunăvoinţa cuiva [1]. „Afară" nu poate fi decît plăcut (das Erfreuliche), deoarece aici afli ceea ce îţi aparţine (das Zugehörige), şi, prin mijlocirea sa, protecţie şi iubire. (În vechea limbă saxonă femeii i se spunea *fri*). Prin urmare „afară" nu este locul bunului plac, al capriciului subiectiv, ci aici *celălalt* (das Andere) se poate dezvălui în existenţa sa şi poate fi astfel recunoscut, menajat, protejat, păstrat în ceea ce este el.

Ce a mai rămas însă îmbucurător din această noţiune în povestirea *Vizuina*? Tot ceea ce se afirmă în mod explicit este că, într-un fel, „afară" ţine de existenţa animalului, întrucît acesta din urmă nu se poate sustrage dorinţei de a ieşi măcar din cînd în cînd din lăcaşul său. Totuşi, aceste evadări în aer liber nu sînt motivate şi, lucru ciudat, au loc oarecum împotriva oricărei raţiuni. De ce? „Afară" este situat în exteriorul vizuinii, căci în interior nu este loc pentru el, aici totul fiind antecalculat, planificat, determinat, aflat la dispoziţia animalului. Or, „în afară" evoluţia are loc de la sine, motiv pentru care noi desemnăm şi azi natura ca domeniu al spontaneităţii libere (das Freie), în opoziţie cu domeniul uman al planificării şi acţiunii.

Întrucît animalul nu-şi concepe altfel viaţa decît aflată permanent la adăpost şi cum sentimentul de siguranţă îl are doar în vizuină, pentru el „în afară" este doar acel spaţiu în care funcţia de protecţie a vizuinii încetează, aşadar un

---

[1] Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, p. 173.

loc primejdios, în care el nu mai poate dispune. Ieșirea „în afară" este calificată în mod consecvent drept o „sacrificare" a vizuinii. Firește, animalul mai păstrează vag amintirea vremurilor cînd acest „afară" însemna altceva pentru el, se agăța de ea deși știe că este iluzorie.

Timpul cînd se află în afara vizuinei este cît se poate de instructiv [1], deși, în sine, de asemenea contradictoriu. Mai întîi de toate, animalul ar vrea să iasă din lăcașul său, dar în același timp nu poate să o facă! „Afară" devine opusul vizuinei, de care este atît de înlănțuit încît nu o poate părăsi; cum încercam să arăt, vizuina însăși suprimă și neagă existența acestui „în afară". „Și astfel mă pot bucura aici (în afară — n.t.) din plin și fără nici o grijă de viață, mai bine zis aș putea și, totuși, nu pot: prea mult mă preocupă vizuina" [2]. Această propoziție anulează tocmai ceea ce se spusese mai devreme despre avantajele vieții în aer liber. Dar nu numai gîndul la vizuină este cel care îl împiedică pe animal să iasă afară, ci, cum aflăm mai departe din povestire, și altceva: „Ies în fugă dar revin imediat și, căutîndu-mi un ascunziș bun, pîndesc intrarea de la casa mea zile și nopți de-a rîndul" [3]. Așadar, dacă el nu poate părăsi ascunzătoarea, acest lucru se datorează în primul rînd împrejurării că vizuina, căreia el i s-a dedicat cu totul, exclude și proscrie libertatea. Cînd totuși reușește să iasă, el nu face altceva decît să stea la pîndă pentru a supraveghea locul siguranței sale. Viața afară nu înseamnă decît viața la pîndă. Animalul a devenit sclavul vizuinii sale: nu vizuina este cea care îl apără, ci el încearcă să-și apere vizuina. Nici nu-i de mirare că viața afară îi apare animalului ca „lipsită de sens". Nu-i mai puțin adevărat că animalul, deși devenit rob al vizuinii sale, își dă seeama că aceasta nu-și îndeplinește decît imperfect funcția sa de asigurare a securității personale, astfel încît dăruirea de sine pentru vizuină nu apare ca fiind mai puțin absurdă. „Numai că, în realitate, ... deși ea oferă multă siguranță, aceasta nu este cîtuși de puțin suficientă; poți spune

---

[1] Vol. 5, pp. 182–183
[2] Vol. 5, p. 183.
[3] *Idem.*

oare vreodată, aflîndu-te în ea, că ai scăpat într-adevăr de orice grijă?" [1].

Viața concepută doar ca asigurare deplină a propriei persoane este de fapt permanent dominată de grija menținerii acestei siguranțe; ca atare, grijile nu pot înceta de fapt niciodată.

Am văzut că în contextul preocupării pentru dobîndirea siguranței absolute, existența „în afară" a devenit un nonsens. A menaja, a îngriji, a iubi — semnificațiile originare ale expresiei „în afară" au dispărut și în locul lor a apărut teama. Acum ne apare limpede de ce trăsătura fundamentală de caracter a animalului este *neîncrederea*. La o lectură superficială a povestirii ești tentat să crezi că neîncrederea animalului față de vizuina sa ar fi o trăsătură oarecare cu care autorul, în libertatea sa artistică deplină, și-a înzestrat eroul. Animalul, chipurile, s-ar individualiza prin neîncrederea sa la fel de firesc cum — să zicem — o fată s-ar individualiza prin părul ei roșu. În realitate, lucrurile stau cu totul altfel: neîncrederea nu este o trăsătură oarecare a animalului, ci trebuie să fie astfel în adîncul său, ființa sa în raport cu mediul înconjurător se manifestă ca neîncredere. Să reamintim încă o dată că ciudățenia acestei povestiri decurge din consecvența ei internă. Nu întîlnim pe parcursul ei nici o întîmplare, nici o reflecție, nici o descriere care să nu fie derivabilă din predispoziția fundamentală a animalului, despre care am vorbit pînă acum, consecvență mai pregnantă parcă decît în orice altă povestire a lui Kafka. Acest lucru nu trebuie raportat doar la descrierea în sine, ci și la obiectul descris.

Tot de nevoia de siguranță ține și faptul că animalul nu-și permite să se simtă niciodată sigur, fiind silit să stea tot timpul la pîndă. El nu poate fi niciodată liniștit datorită neîncrederii sale în celelalte animale și, din același motiv, nu poate avea nici un fel de raporturi (decît de ostilitate, de aversiune) cu vreun alt animal. Ce-i drept, el nutrește dorința de a „avea pe cineva în care să am încredere" [1], ce ar putea fi

[1] Vol. 5, p. 190.
[1] Vol. 5, p. 187.

interpretată ca aspirație de depășire a solitudinii în care se află; în realitate însă, „raporturile de prietenie" la care visează ar consta în a avea pe cineva care să-l ajute la perfectarea sistemului său de pîndă, mai precis care să-i supravegheze intrarea în vizuină în timp ce el însuși intră în ea. În această ordine de idei (lucru care este firesc pentru o mentalitate prevăzătoare ca a sa) apare de îndată gîndul că într-o atare situație celălalt i-ar putea cere un contraserviciu, de pildă să viziteze vizuina.

„Să las pe cineva de bunăvoie să-mi intre în vizuină ar fi cît se poate de penibil. Doar am construit-o pentru mine, nu pentru vizitatori ... Apoi, ar fi și imposibil, căci fie că ar trebui să intre singur, ceea ce întrece orice închipuire, fie că ar trebui să coborîm deodată, caz în care nu aș mai putea beneficia tocmai de ajutorul pe care îl aștept de la el și anume de a-mi asigura spatele în timp ce intru" [1].

Cumpănirea avantajelor și dezavantajelor care ar decurge din acordarea unei atari încrederi altuia, specularea asupra unor posibile legături de prietenie arată cît se poate de clar că în perspectiva preocupării exclusive pentru asigurarea securității personale, orice prietenie este imposibilă; aceasta întrucît animalul pur și simplu nu se poate dărui „imprevizibilului", în timp ce o prietenie autentică poate apare doar atunci cînd încetează orice calcul egoist, cînd există o încredere reciprocă. Or, pentru eroul povestirii încrederea este o noțiune de neconceput, în aceeași măsură de altfel ca și cea de „în afară". Cît de străine îi sînt lucrurile acesteia, reiese limpede din cele spuse de el însuși.

„Și apoi, ce e încrederea? Pot eu avea aceeași încredere în cineva pe care nu-l văd și de care mă desparte un strat de mușchi ca atunci cînd îl am înaintea ochilor? Este relativ ușor să ai încredere în cineva dacă îl supraveghezi sau ai măcar oricînd posibilitatea de a o face. E mai ușor să ai încredere în cineva de la depărtare decît din interiorul vizuinii; în acest ultim caz e ca și cum te-ai încrede în cineva dintr-o altă lume, lucru care mi se pare cu totul imposibil" [2].

---

[1] *Vol. 5*, p. 188.
[2] *Idem.*

Încrederea însoţită neapărat de supraveghere, aşa cum şi-o închipuie animalul din povestire, este tocmai contrariul oricărei încrederi. Adevărata încredere începe abia atunci cînd nu mai există nici un fel de „garanţii", cu atît mai puţin atunci cînd se recurge la supravegherea celui căruia i-ai acordat încrederea. Acest lucru este de neînţeles prin prisma unui mod de existenţă la baza căruia se află permanent calculul. „Încredere pot avea numai în mine şi în vizuină", continuă în mod consecvent animalul, deşi din desfăşurarea povestirii rezultă că, de fapt, nici acest lucru nu este întru totul conform realităţii, întrucît, atît încrederea bazată pe sentimentul securităţii personale, cît şi încrederea de sine se vor pierde în cele din urmă. Aşadar, dacă în raporturile cu semenii este eradicată orice relaţie de încredere, nu mai este posibilă nici această reminiscenţă de încredere, încrederea de sine.

Anumite afirmaţii sugerează că animalul îşi dă seama de insuficienţa acestei perspective de viaţă întemeiate pe sentimentul de siguranţă (Sicherheitsperspektive). Un atare pasaj îl are în vedere Max Brod în postfaţa la traducerea franţuzească a povestirii *Vizuina*, atunci cînd spune: „le ,Terrier' signifie plus pour lui que la sécurité... il symbolise aussi la patrie, une assiette morale, une base d'existence conquise au prix d'une honnête labeur" [1]. Desfăşurarea internă a povestirii plină în paradoxuri, caracterul ei dialectic contradictoriu nu trebuie totuşi trecute cu vederea şi, mai ales, nu trebuie ignorat permanentul joc al instituirii şi suprimării ulterioare a ceea ce a fost instituit. Reţinînd doar unul dintre aceste momente apare posibilitatea ca tocmai ceea ce este opus respectivului moment să fie considerat esenţialul (să ne reamintim de observaţiile făcute de Dora Dymant şi Max Brod, redate la începutul analizei noastre, asupra *Vizuinii*. De aceea este necesar să avem totdeauna în vedere desfăşurarea de ansamblu a povestirii, întreaga ei mişcare circulară.

---

[1] „Vizuina" înseamnă pentru animal mai mult decît siguranţă personală... ea simbolizează de asemenea patria, un sprijin moral, o bază de existenţă cîştigată cu preţul unei munci oneste.

Reflecțiile, citate mai sus, ale lui Max Brod se refereau la următorul pasaj din povestirea analizată: „Dacă mi-aș fi făcut vizuina doar pentru siguranța vieții mele, nu m-aș fi păcălit, ce-i drept, nici atunci, dar raportul dintre munca imensă depusă și siguranța astfel dobîndită, cel puțin atît cît sînt eu capabil să o simt și să profit de ea, nu mi-ar fi fost favorabil nici într-un caz... Vizuina nu este pur și simplu o portiță de salvare" [1]. După părerea noastră, Max Brod nu realizează că, exprimîndu-și această părere, animalul încearcă să se amăgească asupra eșecului întreprinderii sale. Rîndurile care urmează sînt de-a dreptul ironice și nu lasă nici un dubiu asupra faptului că, pentru animal, fundamentală rămîne viața întemeiată pe sentimentul de siguranță, chiar dacă acest lucru este prezentat ca o chestiune secundară:

„Cînd mă aflu în bastion, înconjurat de proviziile de carne suprapuse și privind cele zece culoare... preocuparea pentru siguranța personală este departe de mine" [2].

Cu alte cuvinte, numai atunci nu-l preocupă problema siguranței de sine, cînd se știe în locul cel mai sigur și cînd abundența proviziilor îi dau certitudinea securității sale. Animalul încearcă să se convingă că siguranța nu este pentru el lucrul hotărîtor, dar modul în care o face demonstrează tocmai contrariul precum și faptul că, chiar dacă ar voi acest lucru, el nu mai poate fi altfel, nu-și poate transcende modul său fundamental de raportare la existență. Discursul despre adevăratul sens al vizuinii este similar elogiului făcut vieții de „afară", care, la rîndul său, e anulat de către comportamentul locuitorului vizuinii. Printr-un astfel de raționament animalul încearcă să-și dea curaj pentru a reveni în vizuină. Dacă nevoia imperioasă de securitate nu ar fi devenit o a doua natură a sa, toată această cuvîntare ar fi de prisos. Ceea ce-l împiedică pe animal să revină în vizuină este în realitate chinuitoarea incertitudine „de a nu

---

[1] Vol. 5, p. 190.
[2] Vol. 5, p. 190 și urm.

şti ceea ce se va întîmpla în spatele meu cînd intru în vizuină şi, apoi, în spatele uşii trase" [1].

Înainte de a reintra în vizuină animalul îşi pîndeşte intrarea pentru a vedea dacă nu cumva ea a fost dibuită de către vreunul din inamicii săi. O atare pîndă menită să-l liniştească îi induce, dimpotrivă, o stare opusă; el îşi dă seama că ea este inutilă, fiindcă în cazul în care l-ar linişti, într-adevăr, aşa cum speră, acest lucru n-ar face decît să-i adoarmă vigilenţa. Atîta timp cît animalul nu se află înăuntru, duşmanii săi nu au cum să-i adulmece vizuina. „Şi nu este oare adulmecarea adesea premisa oricărui pericol obişnuit? Aşadar, ceea ce fac eu nu sînt decît semiîncercări sau chiar mai puţin decît atît, pentru a mă linişti şi, printr-o falsă liniştire, mă expun de-a dreptul primejdiei". Apoi, exclamă: „Nu, nu eu îmi observ somnul cum credeam, mai curînd eu sînt cel ce doarme în timp ce inamicul veghează" [2].

Situaţia în care se găseşte animalul este cît se poate de semnificativă. Viaţa „în afară" îi este urîtă [3] dar, totodată, îi este greu să-şi părăsească postul de observaţie. „Obişnuit să observ de atîta vreme tot ce se întîmplă la intrarea în vizuină, îmi vine foarte greu să efectuez acum (ceea ce ar face atîta vîlvă), descinderea în vizuină şi să nu mai ştiu ce se întîmplă în spatele meu şi în spatele uşii trase" [4].

De fapt, animalul ar trebui să ducă o existenţă dedublată, în acelaşi timp în vizuină şi în afara ei, pentru a vedea dacă nu cumva un inamic oarecare l-a zărit în momentul intrării; în acest caz din urmă, el ar fi nevoit să ia de urgenţă măsurile de apărare corespunzătoare. Or, o atare dedublare este imposibilă. Astfel de gînduri, reprezentări de situaţii imposibile nu sînt întîmplătoare, ci personajul nostru recurge permanent la ele (lucru pe care l-am constatat încă atunci cînd el îşi făcea diferite proiecte în legătură cu refacerea intrării în vizuină). Fiinţa care vrea să se afle absolut în

[1] Vol. 5, p. 185.
[2] *Idem.*
[3] „Aş avea chef să mă despart de tot ce-i aici, să cobor în vizuină şi să nu mai ies niciodată de acolo" (*Idem*).
[4] *Idem.*

siguranță, a cărei viață este dominată de preocuparea de a sta la pîndă, de a supraveghea, nu mai poate acționa fără a se observa permanent chiar pe sine. Tocmai la trecerea din „în afară" în vizuină acest lucru îi apare imperios, pentru a fi sigur de reacția posibililor dușmani. Nu este necesar să analizăm pe rînd diferitele încercări pe care le face animalul pentru a ajunge să domine această situație critică, întrucît acest lucru rezultă cît se poate de clar din următorul pasaj: „Nu mi-e cu totul străin gîndul de a pleca departe, de a relua viața deznădăjduită pe care am dus-o înainte, care ce-i drept, nu prezenta nici un fel de siguranță, ba era plină de o mulțime indistinctă de pericole, dar, tocmai din această cauză, unicul pericol care mă pîndește acum nu putea fi sesizat atît de bine și trăit cu atîta teamă" [1]. Această hotărîre este însă imediat anulată fiind considerată consecința unei vieți prea multă vreme dusă „într-o libertate lipsită de sens" [2]. Iată cum libertatea mai devreme rîvnită a devenit pe neașteptate un nonsens, considerată de animal ca lipsită de noimă, ceea ce confirmă ipoteza noastră că pentru viețuitoarea din vizuină nu este posibilă nici un fel de libertate.

Să ne oprim aici cu urmărirea acelui du-te-vino al gîndurilor animalului, constînd în admiterea unor posibilități și, apoi, în respingerea lor, cu urmărirea considerațiilor sale — hotărîrea de-a coborî în vizuină este tradusă în realitate în momentul unei totale absențe a puterii de-a lua o hotărîre. Toate acestea contrazic vădit, după cum rezultă din cele arătate pînă acum, pretenția animalului de a întemeia totul în mod rațional. „Iar acum, incapabil de a mai gîndi din cauza oboselii, cu capul lăsat în jos și picioarele nesigure, semiadormit, înaintez mai mult pe dibuite spre intrare, dau încet bucata de mușchi la o parte și, din zăpăceală, las intrarea inutil de multă vreme neacoperită..." [3]. Așadar, în final toate reflecțiile subtile sînt lăsate la o parte și, în

---

[1] Vol. 5, p. 186.
[2] *Idem.*
[3] Vol. 5, p. 192.

situaţia aparent fără ieşire, animalul acţionează semiconştient, aproape automat.

În ultima parte a povestirii este demascată definitiv perspectiva de viaţă întemeiată pe nevoia de siguranţă, tocmai prin relevarea ineficacităţii, în ultimă instanţă, a oricărei măsuri de acest gen. Astfel, are loc tranziţia de la o stare de siguranţă, cînd te afli la adăpost, la una supusă ameninţării şi hăituirii. Dacă pînă acum dispoziţia animalului pendula între sentimentul de siguranţă şi cel de nelinişte, din acest moment o imensă nelinişte cuprinde şi mistuie totul. Or, tocmai această parte a povestirii începe cu presimţirea unei vieţi liniştite şi pe deplin asigurate în interiorul vizuinii. Etapei în care se va simţi nemilos hărţuit îi premerge starea în care animalul exclamă: „În sfîrşit, mă voi putea odihni" [1], după emoţiile vieţii de „afară" şi după primejdioasa reîntoarcere acasă pentru ca, ceva mai tîrziu, să spună: „Ce-mi mai pasă de primejdii acum, cînd sînt printre voi; voi îmi aparţineţi, aşa cum vă aparţin eu, sîntem legaţi împreună şi ce ni se poate întîmpla?" [2] Revivuirea stării vizuinii este desemnată drept o „tacla cu prietenii" [3]. Animalul îşi face timp pentru asta, lucru de care este de-a dreptul mîndru: „în vizuină am întotdeauna timp berechet" [4], spune el. Sublinierea posibilităţii de a avea timp la dispoziţie, mulţumirea conştientă de sine („căci tot ce fac acolo, este util şi important şi, într-o anumită măsură, chiar mă satisface" [5]) devine după puţin timp ridicolă, întrucît trece în opusul său. Să remarcăm însă că acest ridicol nu conţine nici o urmă de umor; umorul presupune de fiecare dată posibilitatea ca cel ironizat să se schimbe în urma criticii imanente acestei ironii. Lucru cu totul exclus aici. Astfel, ceea ce la o primă vedere pare ridicol, devine subit ceva tragic, întrucît percepem în el amprenta

[1] Vol. 5, p. 193.
[2] Vol. 5, p. 194.
[3] Vol. 5, p. 193.
[4] *Idem.*
[5] Vol. 5, p. 193 şi urm.

unui destin inexorabil. Să analizăm pe scurt această ultimă transformare.

Epuizat de efortul îndelungatei inspectări a vizuinii, animalul adoarme aproape împotriva voinței sale. Dar adevărata dramă începe din momentul redeșteptării.

„Am dormit, probabil, foarte mult. Treaz într-adevăr sînt numai după această ultimă parte a somnului care trebuie să fi fost foarte ușoară din moment ce am fost deșteptat de un șuier abia perceptibil" [1].

Șuieratul este la început cu totul inofensiv, aproape părelnic. Dar tocmai această insignifianță a sa ascunde în sine ceva înspăimîntător, în fața căruia animalul este neputincios. Cu cît mai evidentă este această neputință, cu atît mai terifiantă devine atmosfera povestirii. În continuare se spune: „Pricep de îndată că pleava prea puțin supravegheată de mine, ba chiar menajată, și-a săpat în absența mea pe undeva alt drum" [2]. De fapt, animalul nu înțelege nimic. Prima explicație dată se adeverește a fi falsă, la fel și toate ipotezele pe care le formulează apoi în legătură cu proveniența acelui șuierat, cu toate că, tot mai disperat, își spune: „în ce privește cauza zgomotului auzit nu există nici un dubiu" [3].

Recunoaștem în avansarea și, apoi, suprimarea acestor ipoteze binecunoscutul ritm al povestirii, care aici nu numai că este păstrat dar devine mai febril, precipitîndu-se într-un fel de hăituială care se destramă de la sine. Este relevant pentru arta de mare prozator a lui Kafka că el face ca obiectul povestirii (das Darzustellende) să ne fie prezent, în chiar modul de prezentare; că nu lasă nici un fel de prăpastie între noi și evenimentele prezentate, pentru ca acestea să nu ne apară străine și că povestirea nu lasă impresia relatării *despre* ceva. Prezentul se umple pînă la refuz cu ceea ce se întîmplă în povestire, încît nu există vreo posibilitate de a le separa în vreun fel; evenimentul se întrupează cu totul în cuvînt, el însuși se prezintă prin cuvînt.

---

[1] Vol. 5, p. 194.
[2] *Idem*.
[3] Vol. 5, p. 195.

Negarea permanentă a ipotezelor anterior emise pune în lumină faptul că încercările de explicație a șuieratului perceput de animal nu sînt decît prilejuri ca el să-și poată trage răsuflarea de atîta teamă. El însuși nu crede de fapt în ele.

Într-o atare fază a povestirii se dezvăluie în modul cel mai clar caracterul autoamăgitor al raționamentelor sale, care nu au alt scop decît acela de a-l înșela asupra a ceea ce se întîmplă și asupra a ceea ce el trebuie să îndure: asupra faptului ca acea siguranță pe care el întemeia totul devenea tot mai îndoielnică. Din acest motiv, după fiecare afirmație urmează o experiență care infirmă presupunerea inițială. Dezacordul dintre *teză* (sau, cu alte cuvinte, expunerea faptelor prin prisma poziției adoptate) și *experiență* (în sensul respingerii respectivei teze în urma ciocnirii cu realitatea) este urmărită de Kafka cît se poate de consecvent. El nu vorbește niciodată despre o anumită sciziune, ci ne implică de-a dreptul în ea, lăsîndu-ne să orbecăim înăuntrul ei, fără să o putem însă sesiza, tocmai pentru că ne este prea aproape. Ceea ce am constatat la început era doar continua contradicție, transformarea în altceva fără să putem sesiza însă care este cauza acestei transformări. În cele din urmă ne-am dat totuși seama că această mișcare este generată de contradicția dintre prezentarea conștientă, respectiv intenționată a lucrurilor, pe de o parte, și experiența trăită, pe de altă parte. Acest procedeu este pe deplin susceptibil de a fi comparat cu cel din *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, unde conștiința, respectiv certitudinea senzorială afirmă ceva, dar experiența prin care trece conștiința neagă respectiva afirmație, astfel încît conștiința este alungată din poziția inițială pentru a se ridica la un adevăr superior. De fapt, Kafka arată cum această alungare (Hinausgetriebenwerden) — atunci cînd nu poate fi realizată efectiv, datorită identificării totale cu poziția inițial adoptată și ca atare, a neputinței abandonării acesteia — duce în mod necesar la pieire. Să aruncăm o privire asupra acestui ultim aspect.

Ceea ce este înspăimîntător la noul „inamic" este tocmai neînsemnătatea sa. „Uneori îmi zic: nu e nimic. Nimeni

în afară de mine nu ar fi auzit ceva" [1], sau: „un șuierat încet, perceptibil abia la intervale lungi; ce mai: nimic" [2]. Dar acest nimic este suficient pentru a alunga definitiv liniștea din vizuină: „ceea ce am pierdut acum complet este foșnetul liniștii în bastion" [3]. Dacă acest șuierat ar fi perceptibil într-un anumit loc sau în mai multe s-ar putea face o localizare, chiar dacă aproximativă și, la nevoie, respectiva parte a vizuinii ar putea fi zidită. Numai că, „în realitate, acest zgomot este peste tot același" [4]. Apoi, animalul continuă în același spirit: „Ceea ce mă deranjează cel mai mult este uniformitatea sa în orice parte a vizuinii" [5].

În felul acesta el își elaborează o întreagă teorie în care susține existența a două surse ale zgomotului, astfel incît apropiindu-se de una, se îndepărtează de cealaltă. Dar ca orice teorie născută din disperare nici aceasta nu prezintă consistență. Din cînd în cînd, el încearcă să găsească explicații liniștitoare"... în tot cazul ei (inamicii — n.t.) nu au nici o intenție în ce mă privește și își văd pur și simplu de treaba lor" [6]. Totuși, nici acest lucru nu-l ajută cîtuși de puțin: șuierul de o intensitate scăzută, aproape imperceptibilă, a transformat vizuina, locul siguranței maxime, într-un loc extrem de primejdios, cu atît mai mult cu cît primejdia în sine nu poate fi sesizată. Acest „nimic" generează mai multă neliniște decît zgomotul cel mai puternic, întrucît nu se lasă descoperit, rămînînd aproape insesizabil și, ca atare, indeterminat. Cum animalul nu se poate convinge că într-adevăr n-ar fi vorba de nimic, liniștea îi piere definitiv, rămînînd pradă îndoielii atît în ce privește utilitatea vizuinii, cît și siguranța propriei persoane. Dacă zgomotul nu ar fi fost atît de „neînsemnat", animalul și-ar fi putut da seama de cauza sa și, în felul acesta, ar fi ajuns la o certitudine oarecare, fie ea și cea a disperării. Dar în fața unui

---

1 Vol. 5, p. 197.
2 Vol. 5, p. 201.
3 Vol. 5, p. 199.
4 Vol. 5, p. 197.
5 *Idem.*
6 *Idem.*

atare „nimic" eşuează toate ipotezele şi raţionamentele, calculele şi planurile. În ultima parte a povestirii are loc infirmarea definitivă a pretinsului sens al vizuinii, prezentat la începutul povestirii. Aceasta nu numai că nu este doar „o portiţă de salvare", ci locul în care animalul trăieşte permanent senzaţia că este urmărit şi îl stăpîneşte o teamă fără nume.

Dacă — aşa cum susţine Max Brod — nu perspectiva de viaţă întemeiată pe sentimentul de siguranţă este hotărîtoare în această povestire, atunci nu ar fi putut fi vorba niciodată de această trecere a sentimentului de siguranţă în cel de nelinişte. Dar momentul în care îndoiala atinge cota ei cea mai înaltă este exprimat poate cel mai limpede în următoarele cuvinte rostite de animal: „Acest tunel să-mi ofere mie siguranţă? Sînt atît de departe de lucrul ăsta, încît nici nu pot să-mi mai doresc aşa ceva" [1].

Într-un atare moment el îşi aminteşte de vechile planuri, de pildă că bastionul ar fi trebuit altfel construit, înconjurat de un spaţiu gol de unde să poată supraveghea totul, loc în care, neîndoielnic, i-ar fi fost cel mai drag să stea fiind cel mai potrivit pentru odihnă. „Atunci nu aş mai fi auzit zgomotul în pereţi făcut de scormonitul obraznic, pacea ar fi fost garantată iar eu eram gardianul ei" [2]. Totul este exprimat aici la modul optativ trecut căci aceste posibilităţi sînt recunoscute de îndată ca imposibilităţi, iar consideraţiile pe marginea lor, în loc de a-i aduce consolare, îi provoacă animalului o stare de disperare.

În felul acesta se ajunge la inversarea categorică şi la suprimarea perspectivei de viaţă întemeiată pe sentimentul de siguranţă. În ciuda mărturisirii citate mai sus, animalul nu-şi poate abandona perspectiva de viaţă pentru care a optat odată, întrucît ea constituie însăşi fiinţa sa. El face tot mereu noi presupuneri, de pildă că zgomotul s-ar datora unui animal necunoscut de el sau unei hoarde întregi, unor vietăţi minuscule, „mult mai mici decît cele pe care

[1] Vol. 5, p. 213.
[2] Vol. 5, p. 199.

le cunosc" [1]. Pe baza fiecărei ipoteze el construiește un plan de apărare, fără însă ca acest lucru să-i slujească la ceva. Proiectele sistematic elaborate alternează cu reacții spontane al animalului, după cum mărturisește el însuși: „nu pentru a descoperi propriu-zis ceva, ci pentru a face orice mînat de o neliniște interioară" [2].

El însuși este conștient de caracterul contradictoriu al comportamentului său. „Noul plan, rațional, mă tentează și nu mă tentează" [3]. Apoi, săpînd prea multe galerii care ar avea menirea de a proteja vizuina, el începe de fapt să o ruineze [4]. Cît de deprimantă este situația în care a ajuns animalul, rezultă din următoarele sale cuvinte: „Dacă noua galerie și-ar atinge într-adevăr scopul, ea ar trebui să fie probabil destul de lungă, iar dacă nu, ar trebui să fie nesfîrșită" [5]. Pentru a o realiza, animalul ar trebui să părăsească vizuina un timp mai îndelungat, ceea ce ar însemna nici mai mult nici mai puțin decît abandonarea de sine.

El se consolează și-și dă seama de derizoriul acestei consolări întrucît nimic nu o motivează [6]. Iată un exemplu de o atare situație disperată: „...tragi pe fugă cu urechea într-o anumită direcție dar apoi recunoști rușinat că te-ai înșelat fiindcă șuieratul continuă imperturbabil undeva în depărtare. Și atunci îți vine să scuipi mîncarea, să o îndeși în pămînt, în cele din urmă te întorci la treaba ta, chiar dacă nu știi la care" [7].

Săparea unor galerii pentru a putea descoperi originea șuieratului, prezentată mai devreme ca adevărată soluție, este acum considerată ca lipsită de sens; în același timp ceea

---

[1] Vol. 5, p. 201.
[2] Vol. 5, p. 202.
[3] *Idem.*
[4] „În tot cazul, mai întîi trebuie să mă apuc să repar stricăciunile vizuinei cauzate de săpatul excesiv" (Vol. 5, p. 202 și urm.)
[5] Vol. 5, p. 203.
[6] „Cînd mă întorc, pacea se va fi instalat din nou și voi aduce îmbunătățiri definitive, într-o clipă voi pune totul la punct. Da, fiindcă în basme totul se petrece într-o clipă iar această consolare ține tot de basm" (Vol. 5, p. 203 și urm.)
[7] Vol. 5, p. 204.

ce ar trebui făcut în schimb. „munca necesară" i se pare irealizabilă. Ipostaza în care ajunge este cea specifică înstrăinării de sine: „Dintr-o dată nu-mi mai recunosc planul făcut înainte. Dacă atunci mi se părea rațional, azi nu mai pot spune despre el același lucru; ...sînt sătul de inovații, îmi vine să las totul și aș fi mulțumit dacă aș putea împăca în vreun fel contradicția care mă sfîșie pe dinăuntru" [1]. Apariția acestui conflict interior atrage după sine o inversare a raporturilor dominante pînă atunci în vizuină; singurul loc în care mai domnește o relativă liniște este sub stratul de mușchi care acoperă intrarea, în timp ce încoronarea eforturilor sale constructive, bastionul „a fost smuls de gălăgia lumii și de primejdiile ei" [2].

Ipotezele în legătură cu originea zgomotelor auzite se întorc tot mai evident împotriva lui sub formă de reproșuri: „...de adevăratele pericole am uitat" [3]. Timpul în care a fost săpată vizuina este considerat ca demn de invidiat: „eram încă tînăr și deși nu aveam nici o vizuină, eram nepăsător și liniștit" [4].

Animalul nu poate descoperi cauza zgomotelor „dușmănoase", „amenințătoare", deoarece el presupune din capul locului că acestea ar proveni de la o altă vietate străină, așadar periculoasă, în timp ce „nimicul", „șuieratul" abia perceptibil și de care se teme nu este altceva decît propria sa răsuflare. Așadar, dacă el este tot timpul hăituit prin vizuină acest lucru se datorește temerii de propria-i răsuflare; desigur, el nu-și dă seama că despre aceasta este vorba, pentru simplul motiv că o astfel de explicație era mult prea simplă și mai la îndemînă decît ceea ce se putea deduce din ipotezele și teoriile sale asupra posibililor săi inamici.

Povestirea nu are un sfîrșit propriu-zis. Din punct de vedere pur exterior, ea rămîne deschisă, căci se întrerupe dintr-o dată. Cu toate acestea, asupra încheierii ei nu poate exista nici un dubiu, lucru evident încă din prima pagină

---

[1] Vol. 5, p. 206.
[2] *Idem.*
[3] Vol. 5, p. 210.
[4] Vol. 5, p. 211.

cînd se spune: „viața mea, chiar acum, în momentul ei de apogeu, nu are parte nici măcar de o oră de liniște deplină"[1]. Explicațiile date în legătură cu această neliniște variază, dar ea însăși apare de la bun început ca ceva inevitabil. Sfîrșitul nu este altceva decît radicalizarea situației exprimate în propoziția citată anterior, devenirea ei manifestă[2]. Acum, liniștea a dispărut pentru totdeauna din vizuină. Constatînd acest lucru, observăm de asemenea că, în ciuda caracterului ei deschis, povestirea prezintă în același timp o închidere mai accentuată decît multe altele în care suprimarea „conflictului" nu înseamnă în mod necesar și depășirea sa. Întreruperea bruscă a manuscrisului nu pune cîtuși de puțin sub semnul îndoielii această „închidere" a povestirii.

În traducerea franțuzească a acestei povestiri, apărută la editura Gallimard, Max Brod a adăugat o notă de subsol prin care arată că în acest punct manuscrisul se întrerupe și că încercările făcute pentru descoperirea continuării, adică a părții de încheiere, nu au dus la nici un rezultat[3]. Prietena lui Kafka, Dora Dymant l-a informat pe J. P. Hodin că inițial povestirea fusese încheiată iar partea ei finală ar fi descris o luptă în care animalul sucombă[4]. În ediția Schocken din 1946, Max Brod reia și el această mențiune, scriind: „Lucrarea a fost terminată; de fapt, din paginile păstrate rezultă că nu mai putea fi mult pînă la finalul povestirii, cînd așteptarea încordată a animalului va izbucni

---

[1] Vol. 5, p. 172.

[2] Expresia „se pare" utilizată în prima propoziție, se dezvăluie ea însăși ca simplă aparență.

[3] *La Colonie Pénitenciaire*, Gallimard, Paris, p. 163 „Au contraire des autres fragments, qui s'arrêtent au milieu de la page, celui-ci s'arrête à la fin en pleine phrase: il est donc certain que l'auteur a continué sa redaction. Pourtant, malgré mes efforts, je n'ai pu en trouver la suite jusqu'ici dans les papiers qui me sont restés" (Spre deosebire de alte fragmente care se întrerup la mijlocul paginii, acesta se oprește la sfîrșitul paginii și în plină frază, încît nu mai este nici un dubiu că autorul a continuat redactarea sa. Totuși, în ciuda eforturilor mele, pînă acum n-am reușit să găsesc continuarea în hîrtiile rămase).

[4] Vezi *Der Monat*, Heft 8/9, 1. Jhg., J. P. Hodin, *Erinnerungen an Kafka*.

într-o confruntare hotărîtoare în care eroul va fi înfrînt". Aminteşte apoi, de asemenea, că această informaţie o datoreşte Dorei Dymant. Observaţia ni se pare discutabilă; nu în sensul că ne-am îndoi de existenţa acestui sfîrşit, dar în viziunea noastră este cît se poate de firesc ca însuşi Kafka să fi distrus continuarea, deoarece ea ar fi venit în contradicţie cu partea principală a povestirii. Noi am considerat că această formă „nedesăvîrşită" a povestirii este mai finisată decît varianta ei finalizată, întrucît lupta ar anula unul din momentele esenţiale ale povestirii: faptul că animalul nu este ameninţat şi ucis de către inamici din afară, ci de către sine însuşi. Ameninţarea anonimă şi înspăimîntătoare pe care o exercită „nimicul", şuieratul indefinit sînt mult mai adevărate decît ameninţarea banală venită din partea unui duşman oarecare, pe care îl poţi vedea şi cu care, eventual, poţi cădea la învoială. Caracterul paradoxal al povestirii constă tocmai în faptul că toate pregătirile pe care le face animalul vizează o eventuală luptă, în timp ce deznodămîntul propriu-zis nu duce la o atare confruntare. În felul acesta orientarea vieţii exclusiv către luptă este pusă sub semnul întrebării. Lăsînd povestirea să se încheie cu o luptă în care cel mai tare învinge, nu am face decît să-i eludăm adevăratul sens. Cu alte cuvinte, ar însemna că ne situăm pe aceeaşi poziţie cu a animalului din povestire şi să nu înţelegem ceea ce se întîmplă de fapt, unde se ascunde adevăratul său inamic. Ceea ce urmăreşte să arate Kafka este tocmai faptul că adevărata confruntare n-are nimic comun cu o înfruntare oarecare: animalul nu va fi victima unor duşmani ai săi, ci propria sa victimă.

3. *Vizuina ca demers al justificării de sine.* *(Dimensiunea existenţială a interpretării)*

Ajunşi aici, este firesc să ne întrebăm: care este sensul povestirii? Ce simbolizează animalul, care este semnificaţia vizuinii? Care este rostul straniului ei ritm „dialectic"? Iată cîteva întrebări la care trebuie meditat atunci cînd se încearcă o interpretare a povestirii. Ar fi poate bine să mai formulăm încă o întrebare, cu acelaşi scop pregătitor în

vederea interpretării propriu-zise și anume: la ce perioadă din viața animalului se referă povestirea? Fiind o creație literară, nimic din ea nu poate fi arbitrar, întîmplător; chiar și ceea ce ar părea a fi astfel la prima vedere, trebuie să ne ajute într-un fel la descoperirea drumului pe care îl avem de urmat.

„Mi-am făcut o vizuină..." — așadar povestirea începe cu momentul încheierii amenajării vizuinii. De ce oare nu mai devreme? Spuneam la început — lucru ce corespundea impresiei nemijlocite — că animalul și-ar povesti pur și simplu viața, deși nu prea se înțelegea de ce trebuia să facă lucrul acesta; poate, pentru a ne face cunoscut un eveniment la care nu aveam cum să luăm parte, la fel cum în piesele de teatru fără mari pretenții, publicului îi este povestit trecutul, în loc ca acesta să transpară din modul în care se răsfrînge asupra situației prezente. Forma povestirii nu ar fi în acest caz decît un truc, un mijloc provizoriu asupra căruia nu ar trebui să zăbovim prea mult. Considerînd că animalul își povestește *lui însuși* viața, din simplul motiv că nu vine în contact cu nici un alt animal, urmăm un drum care nu ne duce nicăieri; căci de ce să se pună cineva în cunoștință de cauză asupra a ceva despre care știe de multă vreme? Așadar, senzația că aici avem de-a face cu un truc „artistic" nu poate fi nici în felul acesta îndepărtată.

Referirea la o experiență cotidiană este de natură, poate, să ne aducă pe drumul cel bun. În clipa în care o operă este finalizată, noi ne distanțăm de ea. Sau, altfel spus, ea este cea care se desprinde de noi. Ceea ce nu vrea să însemne că ne-am dezice de ea, ci doar că de acum încolo opera există în fața noastră ca ceva de sine stătător. Acest lucru înseamnă totodată că sinele nostru (das Selbst) găsește un punct de sprijin în operă, astfel încît el se poate recunoaște în aceasta, mai bine decît înainte, cînd îi lipsea o atare distanță față de sine însuși.

La nivelul operei, noi devenim alții pentru noi înșine și, putîndu-ne detașa de noi înșine, ne apropiem de fapt cu adevărat de noi. În contemplarea celuilalt, a operei, ne contemplăm totodată pe noi înșine. Această răsfrîngere asupra

noastră înşine a privirii aruncate celuilalt, este o privire înainte şi, totodată, înapoi (vorblickender Rückblick), reflexie originară. Atîta timp cît elaborăm o operă, sîntem complet acaparaţi de activitatea noastră, ne cufundăm în ea şi nu mai sîntem nimic decît această faptă. Abia produsul finalizat permite acea separare în sensul reflexiei, care, aşa cum am văzut, nu este decît o confruntare cu sine însuşi (Selbst Auseinandersetzung). Abia în faţa lucrului finit putem aprecia dacă acesta — şi, odată cu el, fapta noastră — este, respectiv a fost, ceva autentic. Orice act de execuţie, de realizare a ceva, ridică din momentul împlinirii sale întrebarea la referitoare îndreptăţirea sa, revendică *justificarea sa.*

Vizuina nu poate începe mai devreme decît acest moment care marchează finalizarea procesului ei de construcţie. Dintr-un atare moment însă, povestirea *trebuie* să înceapă, deoarece justificarea intervine în orice proces de creare a ceva. Am ajuns astfel la un prim rezultat: povestirea nu este o simplă flecăreală a animalului cu sine însuşi, ci de la început pînă la sfîrşit, o neîntreruptă justificare de sine. Întrucît obiectul realizat nu este unul oarecare, ci opera căreia animalul i-a consacrat întreaga viaţă, justificării ei îi revine un rol foarte important. Ea devine în cele din urmă inevitabilă, irevocabilă justificare a propriei existenţe. Orice neajuns al obiectului realizat indică un minus la nivelul propriului său mod de viaţă, minus care nu mai poate fi anulat. Pentru ca să se ivească însă prilejul începerii acestei autojustificări, viaţa însăşi trebuie să atingă acel apogeu dincolo de care nu se mai poate trece. De aceea povestirea se deschide cu constatarea: „viaţa mea şi-a atins acum apogeul" [1]. Abia în clipa definitivării lucrării de amenajare a vizuinii viaţa animalului şi-a atins momentul culminant şi, acum doar, povestirea poate — mai degrabă, *trebuie* — să înceapă.

Aşadar, *Vizuina* nu este decît procesul unei justificări de sin, care se derulează în faţa noastră. Procesul autojustificării ese desfăşoară în acelaşi timp în care se prezintă pe sine. De fapt, nu se spune nici un cuvînt despre acest proces,

---

[1] Vol. 5, p. 172.

întrucît el însuși ni se dezvăluie așa cum este. Desigur, acest lucru cere sedemonstrat.

Nici măcar prima propoziție a povestirii nu poate fi înțeleasă în necesitatea ei decît ca răspuns la întrebarea, care nu figurează în text: „Cum poți să-ți justifici existența?", „Ce ai făcut pînă acum?"; la care animalul răspunde: „Mi-am făcut o vizuină...". Faptul că întrebarea ca atare nu este exprimată, se explică prin aceea că ea însoțește permanent existența animalului, că nu-i este adresată animalului din afară, ci îi este pusă de propria conștiință, nu o dată și întîmplător, ci de-a lungul întregii sale vieți. Conștiința îi pune această întrebare fără să o formuleze răspicat. Răspunsul este ocolit de obicei prin referirea la ceea ce el mai are de realizat, la timpul pe care îl mai are la dispoziție. În clipa în care însă a fost atins apogeul vieții, întrebarea nu mai poate fi eludată; tocmai într-un atare moment începe povestirea, care prezintă confruntarea animalului cu sine însuși, justificarea sa în fața propriei conștiințe. Cum aceasta din urmă reprezintă o instanță incoruptibilă, procesul autolegitimării se distinge de oricare altul prin faptul că orice încercare de amăgire, de inducere în eroare a acestui judecător nu are nici un sens, căci judecătorul și cel judecat sînt una și aceeași persoană.

Nu înseamnă că dacă animalul își apără vizuina, cu alte cuvinte propria sa viață, el nu i-ar vedea lipsurile (ceea ce ar fi de altfel riscant, întrucît este vorba de securitatea propriei existențe). Aceste neajunsuri sînt trăite ca o amenințare; abia reușește animalul să se liniștească prin recurgerea la tot felul de raționamente, că această amenințare îi alungă din nou liniștea. În fața sa se conturează, pe de o parte, țelul către care a tins toată viața, dobîndirea unei siguranțe absolute în viață, pe de altă parte, își dă seama că realizarea vizuinii nu corespunde pe deplin exigențelor acestui scop, rămînînd în urma sa. Iată-l astfel sfîșiat între ceea ce el urmărea și ceea ce a putut face într-adevăr. Așa cum am văzut, între ceea ce el vrea să se convingă că este și faptele pe care le trăiește, împotriva cărora orice raționament este neputincios, se stabilește un veritabil dialog. Reflecția animalului asupra vizuinii se transformă tot mai

mult în negare, în reducere a ceea ce era obiectul aspirației sale la ceea ce a fost realizat deja.

Să citām cîteva exemple care ilustrează cele spuse: animalul tinde către viața „în afară" dar, așa cum am văzut, libertatea este negată în comportamentul său; printr-o stranie dialectică această noțiune se transformă tocmai în contrariul său, în dependență absolută; pe de o parte, tînjește după prieteni, pe de altă parte, încrederea, fără de care prietenia este imposibilă, este pentru el ceva de neconceput. Sensul acestor noțiuni, ca de fapt al tuturor celor esențiale, a fost complet răstălmăcit. Desfășurarea povestirii, la început sub forma oscilării între stările de siguranță și cele de nesiguranță, dezvăluie de fapt procesul ascuns de inversare a semnificației noțiunilor pînă la o adevărată pervertire a lor; de acest lucru animalul însuși nu este conștient căci el se află înăuntrul acestui proces, identificîndu-se așadar cu aceste noi sensuri pervertite.

Cine este însă animalul? Ce fel de întîmplare sau eveniment ne descrie Kafka aici?

Una din trăsăturile esențiale ale animalului este continua sa reflecție, meditație pe marginea lui pro și contra. Este vorba, așadar, aici de un animal care posedă „rațiune", „ratio", așadar un „animal rațional". „Ființa rațională" este însă de multă vreme expresia definitorie prin excelență a omului. Kafka nu face în fond altceva decît să ia în serios această definire tradițională a omului și să o expliciteze în mod consecvent. Acesta este și motivul pentru care animalul nu are nici un nume: el nu este altceva decît *omul*.

Afirmam mai devreme că *Vizuina* este în esență relatarea unui proces de autolegitimare. Cel ce simte nevoia să facă acest lucru nu este decît animalul rațional („animal rațional"), cu alte cuvinte noi înșine, în măsura în care ființa noastră corespunde acestui mod de definire a ei. Dacă am înțeles acest lucru, atunci dintr-o dată ceea ce ne apărea ca fiind mai puțin important, mai departe de noi, pe scurt o povestire oarecare despre un animal, ne devine într-un mod straniu apropiat, căci recunoaștem în ea o formă de autodezvăluire.

Pînă acum ne-am mărginit la o simplă indicare a temeiului existențial al povestirii. Justificarea față de sine însuși ține de propria noastră existență, din moment ce aceasta este ceva care trebuie realizat, împlinit. Într-un asemenea context putem spune: *Vizuina* este povestirea despre modul în care viața (înțeleasă ca ceva ce a fost deja împlinit — tocmai vizuina) se justifică sie însăși. Nemulțumirile cauzate de neajunsurile vizuinii exprimă de fapt nemulțumirea față de felul în care eroul povestirii și-a trăit viața; această insatisfacție începe să fie resimțită chiar în momentul cînd existența și-a atins apogeul și cînd nici un fel de amînare a examenului final nu mai este posibilă. Într-un atare moment el cumpănește dacă, cum și ce trebuia făcut mai devreme, cînd mai era încă în puterea tinereții, liber să ia orice decizie și cînd avea timp berechet. Unul din leitmotivele povestirii este tocmai invocarea șanselor ratate, cu toate că — lucru care rezultă cu aceeași claritate — alegerea la momentul respectiv a altor alternative nu ar fi constituit cîtuși de puțin garanția că mai tîrziu apariția unor astfel de reproșuri adresate sie însuși ar fi fost împiedicată. Dimpotrivă, chiar și în acest caz din urmă, datorită altor consecințe, este de bănuit că această critică la adresa a ceea ce a fost înfăptuit ar fi fost la fel de inevitabilă. Nu se poate spune nicidecum că animalul nu ar fi făcut nimic; dimpotrivă, el a robotit tot timpul, pînă în pragul epuizării fizice, pentru a-și desăvîrși opera sa unică. Nici nu și-a irosit timpul în chip nechibzuit, trăind de pe azi pe mîine, ci permanent și-a făurit planuri, a adunat provizii încropindu-și în cele din urmă o gospodărie. El nu s-a lăsat în seama puterii tinereții, ci și-a dat toată silința pentru a-și amenaja o vizuină cît mai sigură.

Încercam mai devreme să arătăm că fenomenul cel mai tulburător în această povestire nu este existența acelor inamici din exterior, care îl pîndesc pe animalul din vizuină (aceștia nu își fac în nici un fel apariția), ci procesul alienării de sine, pe care îl trăiește personajul acestei povestiri. Este tocmai lucrul pe care interpretarea lui Max Brod nu l-a sesizat și, de aceea, nici nu putem fi de acord cu ea. S-ar

putea ca însuși Kafka să-l fi înțeles abia după încheierea povestirii și, din acest motiv, să-i fi distrus finalul.

Desigur, dimensiunea existențială a interpretării, unde vizuina simbolizează viața trăită și realizată, iar critica vizuinii, insatisfacția față de opțiunile hotărîtoare luate de-a lungul vremii, care i-au modelat existența, ar mai putea fi dezvoltată Aici vrem să ne referim la un singur aspect, și anume la faptul că eșecul acestei existențe nu are loc în planul reflecției, ci în cel al experienței, al trăirii nemijlocite, am putea spune. Dacă vizuina îl duce pe animal la disperare, acest lucru nu se datorește considerațiilor abstracte ale acestuia asupra neajunsurilor ei latente, ci trăirii neașteptate de către el însuși a unei experiențe pe care nu o mai poate domina: perceperea unui șuier foarte slab.

Din punct de vedere psihologic, această stare de lucruri este sesizată cît se poate de bine. Nevrozele nu apar în urma unor reflecții, ci atunci cînd respectivul individ nu mai este capabil să fie stăpîn pe o situație cît se poate de obișnuită; în felul acesta, el ajunge să dispere și, în cele din urmă, să se îndoiască de propria sa viață în totalitatea ei [1].

Cînd vorbim despre dimensiunea existențială a interpretării, nu avem în vedere elemente biografice, ci doar faptul că aici Kafka a scos în evidență o trăsătură fundamentală a oricărei existențe umane: conceperea vieții ca scop ce trebuie realizat, precum și posibilitatea pieirii în confruntarea cu ceea ce a fost realizat. Este bine de amintit că autorul *Vizuinii* realizează acest lucru însă înaintea perioadei dezbaterii filozofice sistematice asupra problematicii existențiale. Să mai facem un pas pentru a trece de la dimensiunea existențială la cea metafizică a interpretării, unde va fi reliefat ceva din istoricitatea existenței noastre.

Arătam mai devreme că fundalul acestui proces de justificare în fața propriei conștiințe nu este altceva decît radi-

---

[1] În legătură cu observația făcută de Emrich la o variantă mai timpurie a acestei interpretări, și anume că ar neglija iraționalul, aș vrea să-i răspund că acesta se manifestă tocmai în conflictul dintre „ceea ce este explicat" și „ceea ce este trăit". Apoi importanța dispoziției sufletești a fost reliefată de noi încă de la începutul acestei analize.

calizarea *înstrăinării de sine*. Pe ce se întemeiază acest fenomen de înstrăinare? În ce măsură ține el de propria noastră istorie? Abia încercînd să răspundem acestor întrebări, facem pasul hotărîtor în demersul interpretării și, totodată, ne îndreptăm spre ceea ce, în aparență, este foarte departe de povestire și trebuie să dea naștere celei mai hotărîte opoziții din partea anumitor interpreți. Considerăm însă, că sarcina interpretării nu este de a ocoli orice contradicție, ci de a reda obiectului interpretării dimensiunea pe care conținutul povestirii îl face posibil și îl sugerează.

4. *„Vizuina" în lumina metafizicii moderne. (Dimensiunea filozofică a interpretării).*

Din reflecțiile animalului nu vom putea afla nimic referitor la cauza propriei sale înstrăinări de sine; acest lucru nu trebuie interpretat ca o „scăpare", a autorului, ci reprezintă o imposibilitate de ordin intern. Înstrăinarea decurge tocmai din disjuncția dintre raționamentele animalului și experiența sa propriu-zisă. Primele își pierd orice temei și nu ne pot da nici o lămurire asupra ceea ce se întîmplă de fapt cu animalul. În loc de a călăuzi și de a determina experiențe, reflecția nu mai este în stare nici măcar să o urmeze. Ea nu reușește să prindă nimic, totul îi scapă, îi alunecă. Vizuina, propriul cămin, îi devin străine. Animalul nu mai poate înțelege ce se întîmplă înăuntrul ei, întrucît categoriile esențiale care fac posibilă o atare înțelegere au fost răstălmăcite, pervertite. Or, înțelegerea reprezintă modul fundamental de raportare al lui „animal raționale" la ființare. Lipsa de înțelegere a animalului reflectă faptul că el a pierdut orice capacitate de raportare.

Așadar, animalul rațional nu mai are nici un raport cu ceea ce e „în afară", cu semenii, cu Dumnezeu. Asupra acestor lucruri va trebui însă să mai revenim, fiindcă într-o astfel de exprimare nemijlocită afirmația pare să fie arbitrară. Înstrăinarea de sine este consecința inexistenței vreunui tip de raport; mai exact spus: pierderea oricărui tip de raport (Bezugsloswerden) este cea care dă naștere înstrăinării. Așadar, întrebarea referitoare la cauza înstrăi-

nării de sine trebuie să vizeze şi procesul pierderii individului în cauză din orice raport.

Ce determină orice faptă şi orice renunţare a animalului? Care este modul său de raportare faţă de existent? După cum a reieşit limpede din partea expozitivă a eseului nostru, răspunsul este: nevoia de siguranţă. Acest lucru este exprimat cu claritate chiar din prima propoziţie referitoare la intrarea în vizuină „adevărata intrare în vizuină... prezintă maximul de siguranţă pe care îl poate avea ceva în lumea asta" [1]. Animalul a pus totul în serviciul securităţii sale personale. Tot ce există şi cum există pentru el este determinat prin perspectiva de viaţă fondată pe nevoia de siguranţă. Fiinţarea în totalitatea ei poate fi divizată în două părţii: cea care, datorită măsurilor de siguranţă luate, poatefi folositoare animalului şi unde el se simte apărat (vizuina) şi, cealaltă, care scapă controlului său şi este, ca atare, primejdioasă. Aceasta din urmă este desemnată de animal „lumea" şi cuprinde totul, cu excepţia vizuinii. Iată motivul pentru care, aşa cum am văzut, „în afară" este locul pericolului maxim, este străinătatea, unde toate măsurile de siguranţă îşi pierd eficacitatea. Vieţuitoarele ce trăiesc în aer liber sînt compătimite. Permanenta nevoie de siguranţă îi interzice animalului de a se simţi vreodată într-adevăr sigur; senzaţia de siguranţă, crede el, îi slăbeşte atenţia, ceea ce îi poate fi de-a dreptul fatal, întrucît într-un atare moment, duşmanul prezumtiv l-ar putea surprinde.

Nevoia de siguranţă îi impune aşijderea să trăiască într-o deplină solitudine, căci din perspectiva securităţii orice încredere este exclusă; acordarea unei atari încrederi ar fi, după el, o blamabilă lipsă de precauţie care i-ar putea zădărnici toate măsurile de apărare luate.

Dar de dobîndirea securităţii ţine nu numai precauţia şi lipsa de încredere, ci şi o muncă necontenită. Gradul atins în realizarea şi punerea la punct a măsurilor de securitate oferă nu numai avantaje mai mari în raport cu starea precedentă, dar dezvăluie totodată că încă nu a fost atinsă maxima siguranţă că, în fond, existau şi alte posibilităţi neobser-

[1] Vol. 5, p. 172.

vate pentru perfecționarea acestor măsuri. Desigur, acest lucru revendică individului o încleștare epuizantă; cel înhămat la ea nu are cîtuși de puțin sentimentul că este mai liber, mai asigurat după fiecare încercare de acest gen, ci, dimpotrivă, sesizează și mai multe surse posibile de amenințare; astfel, insatisfacția față de tot ceea ce a realizat pînă acum va fi sporită, iar efortul depus pentru a-și asigura liniștea va fi și mai mare.

Perspectiva de viață întemeiată pe sentimentul de siguranță declanșează pe lîngă o adevărată obsesie a muncii, și bucuria proprietății. Cel ce tînjește după o viață sigură simte permanent nevoia de a se convinge de existența proprietății sale. Această trăsătură a animalului a fost foarte bine conturată acolo unde se vorbește de proviziile pe care și le-a adunat. Ce-i drept, animalul nu prea are timp să-și contemple rezervele de hrană și totuși nu-și poate reprima dorința de a se delecta aruncîndu-le tot mereu cîte o privire. Am arătat însă să proprietatea — așa cel puțin consideră animalul — întrucît deviază și slăbește vigilența, reprezintă la rîndul ei un potențial pericol.

Siguranța, la care animalul aspiră și pentru care se luptă, ar urma să-i ofere o viață liniștită într-un lăcaș ocrotit, o viață în care timpul nu mai contează; aceasta nu este însă, își spune tot el, decît o dorință imposibil de îndeplinit: „...în vizuină am întotdeauna timp nelimitat... și tot ceea ce fac acolo este util, important și chiar mă satisface într-o anumită măsură" [1]. Opinia exprimată aici este anulată însă în cursul povestirii, cînd tot el spune: „A devenit cumva șuieratul mai slab? Nu, ci, dimpotrivă, mai puternic. Îl percep în zece locuri diferite și-mi dau seama că m-am amăgit: șuieratul a rămas același, nimic nu s-a schimbat. Acolo, dincolo, nu se produc nici un fel de schimbări, acolo ești liniștit și mai presus de timp, pe cînd aici, în fiecare clipă ceva îți scormonește auzul" [2]. Așadar, din nou situația s-a schimbat; în lumea din afară timpul nu contează, căci e liniște, în timp ce în vizuină timpul este important, măci-

[1] Vol. 5, p. 193 și urm.
[2] Vol. 5, p. 212.

nînd cu fiecare clipă. Vizuina trebuia să fie un lăcaș de apărare, de tihnă și liniște dar s-a transformat într-un loc primejdios, unde animalul se agită temător și neputincios, pierzîndu-și în cele din urmă încrederea în el însuși. Această ipostază finală reprezintă eșecul definitiv al străduințelor depuse în vederea accederii la siguranța absolută.

După cum am văzut, povestirea nu este în întregul ei decît o lungă justificare. Am încercat mai întîi să arătăm că aici este vorba de o justificare de sine, că existenței umane îi este caracteristică confruntarea de sine, întrucît omul este un existent căruia îi este imanentă tendința realizării de sine. Tocmai o atare realizare este supusă examenului pe parcursul acestei justificări. Totuși, un asemenea mod de înțelegere nu ne duce prea departe; deși el relevă un moment esențial al structurii ființei umane, lasă cu totul în umbră problema tipului ei istoric despre care este vorba aici, precum și natura realizării de sine a acestei ființe. Să încercăm să facem acum acest pas.

De obicei, aprecierea a ceva ca realizat are drept punct de plecare ceea ce s-a obținut efectiv, ceea ce a fost investit în acel ceva (ins Werk gesetzt wurde). Cel mai la îndemînă exemplu în acest sens este confecționarea, executarea a ceva. Dar confecționarea, producerea unui lucru în sensul lui „a face" (Machen) nu este totul; mai degrabă orice înfăptuire este determinată în prealabil de către privirea înainte (Vorblick) pe care omul o are asupra existentului și în care acesta i se relevă. De o importanță hotărîtoare este aici faptul că însăși această privire înainte ține de categoria punerii aici a ceva, mai exact că prin acest tip de privire existentul este pus, fixat. Epocii noastre (anume epocii contemporane) îi este caracteristică privirea înainte cu efect de reprezentare (der vorstellende Vorblick). Ce înseamnă lucrul acesta? În reprezentare, obiectul este pus ca fiind definit prin raportul său față de om. Existentul devine obiect, ceva care se află față în față cu omul, i se împotrivește dar nu pur și simplu ca ceva contrar, ca „altul", ci, mai degrabă ca ceva care este raportat la om, astfel încît omul este acela care îi conferă statutul său. În studiul *Die Zeit des Weltbil-*

des [1] Heidegger a arătat cum prin devenirea ca imagine a existentului în procesul reprezentării, omul însuși devine subiect, cu alte cuvinte ceea ce întemeiază obiectul reprezentat (das Zugrundeliegenden für das Vorgestellte).

„Procesul fundamental al epocii noastre este cucerirea lumii de imagine. Cuvîntul imagine înseamnă aici: produsul activității de reprezentare. În acest proces omul luptă pentru locul în care el poate fi acel existent ce dă tuturor celorlalte măsura și orientarea lor" [2]. Într-un alt loc, același proces este caracterizat în felul următor: „Acolo unde lumea devine imagine, existentul în totalitatea sa este pus ca ceva spre care se orientează omul, pe care, ca atare, el vrea să și-l apropie într-un mod corespunzător, pentru a-l avea astfel în fața sa și pe care vrea să-l situeze într-un anumit fel înaintea sa. Imaginea lumii nu înseamnă, ca atare, înțeleasă în esența ei, o imagine despre lume, ci lumea sesizată ca imagine. Obiectul în totalitatea sa este considerat ca și cum abia ar exista și numai în măsura în care este instituit de către activitatea reprezentativ-productivă a omului" [3].

În acest tip de punere în față instituitoare (stellendes Vorstellen) constă activitatea de realizare (das Fertigen), care acum urmează să fie justificată. De această punere în față a existentului ține și faptul de a dispune de el. Căci, de fapt, însăși această instituire este deja un mod de a dispune, astfel încît a dispune efectiv de el nu trebuie considerat un adaos ulterior, ci mai degrabă o consecință implicată deja în instituirea însăși și care devine doar manifestă în actul propriu-zis de dispunere. În cadrul acestuia din urmă devine vizibil modul în care omul încearcă să ocupe o poziție la nivelul existentului. Aceasta înseamnă, de asemenea, că existentul însuși capătă stabilitate, căci numai ceva stabil (das Beständige) poate permite omului să ocupe o poziție la nivelul său. În actul de stabilizare a existentului, omul capătă siguranță. Desigur, nu este suficient să fi dobîndit

---

[1] A se vedea Martin Heidegger *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950, pp. 69–104.

[2] *Op. cit.* p. 87.

[3] *Op. cit.*, p. 82.

ceva statornic și sigur, ci existentul în totalitatea sa trebuie să fie stabil. Atîta timp cît numai un *anumit* existent este statornic, nu există în fond siguranță, deoarece el este permanent amenințat de către ceilalți, iar siguranța sa poate fi oricînd zădărnicită. Stabilitatea care dă naștere certitudinii nu există decît atunci cînd existentul în totalitatea sa este asigurat; cu alte cuvinte, certitudini îi este imanentă revendicarea și pretenția la certitudinea absolută. Cum este însă posibil acest lucru? Tocmai prin faptul că modul în care existentul se dezvăluie este stabilit din capul locului. Existentul ca întreg este silit să se încline în fața forței de a dispune, lucru care se întîmplă în măsura în care el devine obiect al reprezentării și este permanent subordonat unei voințe care anticipează și planifică. În povestirea *Vizuina* am putut constata limpede cum preocuparea de a întocmi mereu noi planuri nu a fost nici o clipă întreruptă sau suprimată, întrucît în felul acesta se putea ivi pericolul ca ceea ce există ca atare doar grație voinței planificatoare a animalului, să-i scape acestuia și, eventual, să se schimbe într-o așa măsură încît animalul să-și piardă puterea de a dispune asupra lui (Verfügungsgewalt). Pentru a fi dominat, existentul trebuie, ca să zicem așa, înfrînt. Dominarea nu este posibilă decît prin forță. Pentru a supune existentul, omul trebuie să vrea să fie puternic, cu alte cuvinte să se definească în raport cu forța. În felul acesta, existentul supus nu are cum să-i scape, trebuie să-i rămînă supus. Forța ființei care vrea să se definească prin putere se măsoară în gradul de supunere a existentului. Or, aceasta este tocmai ultima determinație metafizică a existentului în concepția lui Nietzsche. Voința de putere este voința care se vrea pe sine ca putere. În măsura în care subiectul supune existentul în totalitatea lui, reorientîndu-l către sine, existentul apare în întregime în perspectiva voinței de putere ca voință de putere. „Voința, înțeleasă ca trăsătură fundamentală a existențialității existentului (Seiendheit des Seienden), înseamnă echivalarea existentului cu realul astfel încît realitatea realului este împuternicită să devină necondiționată posibili-

tate de facere proprie unei obiectualizări care nu cunoaște limite".[1]

Posibilitatea de a dispune devine în mod necesar necesitate de a dispune, anume atunci cînd coapartenența existentului este întemeiată pe puterea de a dispune. Dar în felul acesta se modifică și existentul care își revendică acest drept. El nu stă cîtuși de puțin în afara oricărei posibilități de a se dispune de el și de a fi inclus în tot felul de calcule, ci, dimpotrivă, el se apreciază în existența sa după mărirea acestei puteri de a dispune, așadar după realizarea sa. Munca, ca mod fundamental de raportare a omului la existent, devine performanță în muncă. Omul este recunoscut ca om numai în măsura în care prin activitatea sa își probează în fiecare clipă putința de a dispune. În momentul în care nu mai poate face acest lucru, el este exclus de comunitate ca în balast nefolositor. Într-o lume întemeiată pe forța de a dispune, nu există loc pentru milă și menajare, deoarece acestea nu fac decît să perturbe mersul ei de ansamblu și să dea naștere unor pericole.

Dacă considerațiile noastre nu sînt eronate, înseamnă că am reușit să aflăm ceva esențial în legătură cu personajul povestirii lui Kafka și despre ceea ce se întîmplă în ea. Primul nu mai plutește în vidul așa-zisei fantezii artistice, „locul" acțiunii nu mai este indeterminat sau foarte vag determinat, timpul nu mai poate fi considerat ca întîmplător ales de autor, ci se poate vorbi într-un sens foarte riguros de descoperirea a ceva existent în mod real, dar care pînă atunci nu a fost sesizat.

Cine este, așadar, straniul personaj al acestei povestiri? Ce se întîmplă în ea și care este în ultimă instanță semnificația *Vizuinii?*

De o alegorie nu poate fi vorba (așa este viața omului, el se chinuie și se spetește o viață întreagă pentru ca în final să recunoască că totul a fost în zadar). Povestirea în esența ei, este departe de o astfel de interpretare generală, moralizatoare. Originalitatea ei constă în faptul că sesizează și

---

[1] Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?* Klostermann, Frankfurt 1949, p. 39.

descrie un fenomen istoric anume, fără ca autorul să considere necesar să dea amănunte de ordin „istoric". Esenţa acestui fenomen este sesizată aici într-un mod atît de clar încît la început nici nu-l putem sesiza, cu atît mai mult cu cît el nu se referă la un eveniment exterior, ci la propria noastră istorie, în miezul căreia ne aflăm, fără să o putem înţelege. Tocmai o atare lipsă de înţelegere ne prezintă *Vizuina*. Aşa cum noi rămînem străini de procesele propriu-zise ale istoriei noastre, animalul nu ştie de fapt ce se întîmplă cu el.

Nu cădem oare noi înşine pradă tentaţiei unei interpretări artificiale? Doar Kafka vorbeşte cît se poate de clar de un animal, nu de altceva; fireşte, de un animal care gîndeşte, aşa cum am văzut, astfel încît identificarea sa cu „animalele raţionale" nu a fost altceva decît o înţelegere literală a celor afirmate în povestire.

Să ne mai aplecăm o dată asupra textului. Dacă citim bine prima propoziţie, reuşim să aflăm din ea cine este personajul principal al povestirii. „Mi-am făcut o vizuină şi, se pare, reuşită". Pronumele personal „eu" (ich) nu trebuie interpretat ca modalitate oarecare de a desemna omul sau ca o determinare psihologică, ci *eu* în sensul lui *ego*, aşa cum l-a definit Descartes pentru prima oară ca *res cogitans*. „Eu", în calitate de „quod certum est et inconcessum", de care nu te poţi îndoi şi care este aşadar certitudinea absolută; nu doar în sensul că el însuşi nu poate fi supus îndoielii, ci mai curînd în acela că el a devenit *subiectum*, adică cel ce întemeiază, acel existent, pe care se întemeiază suma existentului. „Existentul în totalitatea sa este luat acum ca şi cum el ar exista abia şi numai în măsura în care este pus de către activitatea instituitoare şi productivă a omului" [2].

Am amintit deja modul în care existentul se stabilizează prin punerea sa în faţă (das Vorstellen) ca obiect. Existentul devine obiect doar în clipa în care omul devine *subiectum* sau, cum spune Heidegger, atunci cînd omul devine „scena

---

[1] „*Ich* habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen". În traducerea noastră pronumele personal „eu" este subînţeles (n.t.)

[2] M. Heidegger, *Holzwege*, *op. cit.*, p. 82.

pe care existentul trebuie să se prezinte de acum încolo, adică să fie imagine" [1].

Acest proces, al transformării existentului în obiect și al omului în subiect, care începe odată cu Descartes și definește filozofia modernă pînă la Nietzsche, îl regăsim în *Vizuina*. Ea nu este povestea unui om oarecare, ci a *omului modern*, definit de transformarea esenței adevărului din *veritas* ca *adaequatio* (unde temeiul lui *adaequatio* îl constituie creația divină) în *veritas* ca *certitudo*. Dacă *certitudo* este esența adevărului, iar „ens certum", ego-ul, atunci povestirea trebuie să vorbească despre eu. *Ego*-ul își găsește certitudinea în *mens*, care, ca *mens*, nu este doar reprezentarea a ceea ce se arată, ci tocmai reprezentarea ei însăși ca *mens*. Această raportare la sine însuși (Rückbezüglichkeit) este tocmai ceea ce dă *mens*-ului calitatea de eu (Ichhaftigkeit), adică caracterul reflexiv, lucru pe care l-am observat încă în prima propoziție a povestirii analizate, atunci cînd eul vorbește cu sine însuși, își comunică sieși cum stau lucrurile, justificîndu-se. Desigur, povestirea conține mai mult decît ceea ce gîndise la vremea sa Descartes, căci pune în lumină devenirea problematică progresivă a punctului de vedere cartezian; ea prezintă tocmai felul în care eul rămîne opac lui însuși, în ciuda evidenței sale care îl făcea pe Descartes să spună că eul ar fi lucrul cel mai evident; de asemenea, în ea este relevată suprimarea poziției inițiale a subiectului, întreaga povestire nefiind altceva decît descrierea zdruncinării acestei poziții. În orice proces de transformare radicală și subită este pregătită acea suprimare a oricărei siguranțe care are loc în cele din urmă în amenințarea din toate direcțiile a animalului. Înstrăinarea de sine a subiectului și amenințarea sa reprezintă cea mai radicală răsturnare a întemeierii carteziene a certitudinii la nivelul subiectului. Să mai zăbovim însă o clipă la Descartes.

În calitate de subiect, *ego*-ul este lucrul cel mai sigur, ce poate fi recunoscut în modul cel mai clar cu putință; de fapt, aceste aspecte nu reprezintă două lucruri diferite, dacă

---

1. *Op. cit.*, p. 84.

de *certitudo* ţine posibilitatea de a te asigura de ceva, ceea ce se întîmplă în actul unei recunoaşteri clare şi limpezi. Prezentînd acest grad maxim de certitudine (das Gewisseste), *ego*-ul este cel ce întemeiază în sensul arătat mai devreme, adică oferind şi garantînd certitudinea. Iată de ce încă de la Descartes *ego*-ul începe să prezinte o anumită amprentă volitivă care, apoi, în cadrul metafizicii moderne, îndeosebi începînd cu Leibniz, Kant, Fichte şi sfîrşind cu Nietzsche trece tot mai mult în prim plan. Adevărul cunoaşterii lucrurilor se întemeiază pe cunoaşterea de sine a lui *mens*, care îşi are adevărul în sine, deoarece este în acelaşi timp subiect şi obiect al cunoaşterii. *Mens* este, aşadar, *prima cognitio*. Deoarece eul este existentul cel mai real, mai sigur, lui i se cuvine forţa de a dispune asupra celorlalte entităţi existente, tocmai deoarece el, aşa cum se spune în povestire, se instalează în existent (sich ins Seiende einrichtet). În epoca modernă, acest lucru se petrece astfel încît determinaţiile propriu-zise ale existentului natural sînt puse dinainte de către *mens*, fără să fie nevoie ca el să se ghideze pentru aceasta după ceea ce îi apare ca dat (nach dem Gegebenen). Caracterul matematic al ştiinţei naturii constă în anticiparea a ceea ce ţine de natură ca natură. Rigoarea ei constă în punerea în conexiune a determinaţiilor elaborate în prealabil. Specificul atitudinii moderne în comparaţie cu cea greacă, constă în aceea că în cadrul primeia totul este centrat asupra eului. Măsura oricărei judecăţi şi întemeieri nu este adecvarea raportării la existent, ci întotdeauna adecvarea comportamentului lui *mens*, unde adecvarea înseamnă în ultimă instanţă garantarea siguranţei. Tocmai acest comportament este redat în *Vizuina*, el fiind în cele din urmă pus sub semnul întrebării prin relevarea ultimelor sale consecinţe.

„Mi-am făcut o vizuină, şi, se pare reuşită". După ce am încercat să caracterizăm eul despre care este vorba aici şi să arătăm că natura acestui „eu" (Ichheit) trebuie considerată în sensul modern, în calitate de conştiinţă de sine, este necesar să vedem acum modul în care se realizează în *Vizuina* instalarea eului în existent. Cum se întîmplă acest lucru în ştiinţele naturii contemporane şi prin ele, a fost schiţat deja.

Dacă odată cu schimbarea esenţei adevărului, existentul îşi modifică de asemenea, în întregime modul său de manifestare — a cărei schimbare a fost schiţată ca obiectualizare a existentului — este de presupus că actul însuşi de a construi a fost supus unei transformări, în sensul că a devenit tip modern de „instalare". Prin urmare, mai întîi de toate trebuie să ne întrebăm: care este esenţa construirii şi să vedem apoi prin ce se defineşte construcţia, presupunînd că în povestirea lui Kafka despre aşa ceva este vorba.

Într-o conferinţă pe care Heidegger a ţinut-o la Darmstadt avînd titlul *Bauen, Wohnen, Denken* el dezbate esenţa construirii în conexiune cu categoria locuirii. Heidegger porneşte de la ideea că orice construire este în ea însăşi deja o locuire [1]. Cum trebuie înţeles acest lucru? Unde îşi găseşte întemeierea o astfel de afirmaţie? Răspunsul este: în limbă. Vechiul cuvînt german *buan* însemna „a locui" în sensul lui a rămîne, dar nu pur şi simplu, ci a sălăşlui (Aufenthalt). Această semnificaţie a lui *buan* ca „a locui" s-a pierdut mai tîrziu, menţinîndu-se doar în cuvîntul „Nachbar" („vecin"). Vecinul *(Nachbar* sau *Nachgebur, Nachgebauer)* este cel care locuieşte în apropiere. Limba ne spune însă şi mai mult. „Acolo unde cuvîntul *bauen* mai vorbeşte în limbajul său originar, el ne spune totodată cît de departe se întinde esenţa locuirii. Căci *bauen, buan, bhu, beo* sînt variante ale cuvîntului nostru din expresiile *ich bin* („eu sînt"), *du bist* („tu eşti"), forma de imperativ *bis* (fii)" [2]. Reflectînd asupra limbii aflăm că existenţa omului se împlineşte în locuirea sa. „Felul în care tu eşti şi eu sînt, felul în care noi oamenii *sîntem* pe acest pămînt este acel *Buan* („locuirea")" [3]. Semnificaţia cuvîntului construire cuprinde totodată şi ceea ce ţine originar de locuire, şi anume construirea în sensul de îngrijire *(colere)*. În acest caz, al construirii ca îngrijire nu este de fapt produs nimic nou, ci ceeea ce apare de la sine

---

[1] Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, p. 146. A se vedea şi Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 147, traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu (n.t.).

[2] *Op. cit.*, p. 148.

[3] *Idem.*

(das von sich Hervorkommende) este vegheat și ocrotit în creșterea sa. Construirea înseamnă în cele din urmă de asemenea producerea, edificarea (Errichten) în sensul ctitoririi unei construcții (aedeficare) sau, în general, a ceva ce ține tot de locuire, cum ar fi o stradă, un pod, un vapor sau o biserică. De-a lungul timpului această semnificație concentrată a construirii care cuprinde atît sensul de îngrijire cît și cel de edificare, cu alte cuvinte construirea ca locuire, se pierde. „Sensul propriu-zis al construirii, și anume acela de locuire, cade în uitare"[1]. Pierderea semnificației inițiale a unor termeni nu este un eveniment care se petrece exclusiv la nivelul limbii, ci se dezvăluie mai degrabă în faptul că „locuirea nu este recunoscută ca ființa însăși (Sein) a omului; ba mai mult: locuirea nu este gîndită nicicînd ca fiind trăsătura fundamentală a naturii umane (Menschsein)"[2]. O atare uitare trebuie dezvăluită de către gîndire. Am aflat astfel trei lucruri: construirea înseamnă locuire; locuirea nu este oricum, ci este chipul în care muritorii există pe pămînt; construirea ca locuire se desfășoară ca îngrijire și edificare.

Tot limba ne spune cum era gîndită originar locuirea. Goticul „wunion" înseamnă sălășluire în sensul lui a rămîne, unde a rămîne este înțeles în sensul lui „a fi împăcat" (Zufriedensein); în cuvîntul *Friede* (a fi dus la pace) este gîndit la rîndul său *das Freie* (spațiul liber, „în afară") ca ceea ce păstrează și ocrotește existentul. *Die Umfriedung* (împrejmuirea) este cea care oferă pace, ca ocrotire a vieții în aer liber (als Schonen des Freien), aici fiind subînțeleasă ocrotirea de ceva (das Behüten). „A locui, a fi adus la pace, înseamnă: a rămîne ocrotit de jur împrejur în *Frye*, adică în acel ceva liber (Freie), care ocrotește orice lucru în esența sa"[3].

Ocrotirea se dovedește a fi în ultimă instanță esența locuirii. Ceea ce este însă ocrotit în locuire este existentul în totalitatea sa, pe care Heidegger îl exprimă sub forma tetradei: pămînt și cer, divinii și muritorii. Heidegger con-

---

[1] *Op. cit.*, p. 149.
[2] *Idem.*
[3] *Op. cit.*, p. 150.

cepe ocrotirea ca salvare a pămîntului, deoarece acesta este eliberat întru esența sa [1], ca primire a cerului, întrucît se subordonează acestuia; ca așteptare a divinilor și călăuzire a muritorilor în esența morții. Locuirea care ocrotește, adăpostește această tetradă în lucruri și în această păstrare ea este o locuire. Nu credem că este cazul să mergem mai departe și să arătăm modul în care Heidegger, luînd exemplul podului, a cărui esență o explică, arată că există lucruri care fac să apară un loc, cum spațiul este delimitat pornind de la loc, astfel încît există o categorie de lucruri care îngăduie și oferă tetradei un *loc de așezare* (eine Stätte verstattet) [2]. Heidegger arată în același timp cum această ordonare în spațiu (Einräumen) îngăduie înainte de toate conceperea spațiului într-o abstracție ca simplă dimensiune, care apoi poate fi calculată matematic. Spațiile se deschid în măsura în care sînt lăsate să intre în locuirea omului. Pornind de aici, devine de asemenea clar de ce spațiul însuși se transformă în cazul unei schimbări a locuirii.

Să vedem acum în ce fel se prezintă situația în cazul vizuinii pe care și-a amenajat-o animalul din povestirea lui Kafka. În ce măsură este ea un lucru care ocrotește tetrada și în ce măsură esența ei se organizează într-adevăr în locuire sau o trădează? Dacă cele spuse despre eu în calitate de subiect al epocii moderne sînt adevărate, atunci este de presupus că vizuina este un fel de „locuință" care nu are însă prea mult de a face cu locuirea originară ca ocrotire a tetradei. Acest lucru se cere examinat însă mai îndeaproape.

Care este, încă de la începutul povestirii, acea caracteristică a vizuinii care o face să fie apreciată drept reușită? Faptul că este ascunsă, că nu este accesibilă nimănui. Despre galeria de intrare se spune: „este atît de asigurată cum mai

---

[1] Referitor la această conotație a termenului de salvare redăm următorul pasaj din textul heideggerian pe care se sprijină, în acest punct, interpretarea lui Biemel: „. . . ‚a salva' trebuie înțeles aici în sensul vechi pe care Lessing îl cunoștea încă. Salvarea nu smulge doar dintr-un pericol; a salva înseamnă propriu-zis: a elibera ceva întru esența sa proprie" *(Op. cit.* p. 151—n.t.).

[2] *Op. cit.*, p. 150.

mult nu poate fi ceva în lumea asta". Din ce motiv oare inaccesibilitatea vizuinii îndreptăţeşte un astfel de elogiu? Cum este înţeleasă locuirea însăşi, dacă trăsăturile ei distinctive sînt închiderea, zăvorîrea ei (Abgeriegeltsein)? Nu reprezintă oare aceasta o inversare radicală a ceea ce a fost recunoscut drept esenţă constitutivă a locuirii, şi anume ocrotirea de jur împrejur a unui lucru în sensul aducerii şi păstrării lui în spaţiul liber (ins Freie bringen und bewahren). Într-adevăr, chiar din această caracterizare rezultă limpede ce fel de schimbare a suferit locuirea în semnificaţia ei originară. Ea nu mai este, cum era la Heidegger, acea însumare a tetradei, ci un lucru care a dispărut în exteriorizarea extremă a reităţii sale (Entäusserung des Dingseins), care s-a restrîns numai şi numai la *un* moment al tetradei, şi anume la acela al omului devenit subiect. Vizuina nu este acolo decît pentru subiect, pentru a-i oferi maxima siguranţă posibilă. Această siguranţă este condiţionată de izolarea perfectă a subiectului (ca individ), pentru a nu cădea victimă unui alt subiect. Tot de această siguranţă ţine şi supunerea completă a existentului ca natură.

Meritul lui Kafka este de a fi prezentat într-un mod inimitabil felul în care într-o atare atitudine întemeiată pe nevoia de siguranţă, natura dispare. Ceea ce mai rămîne nu este natura, ci doar ceva ce trebuie luat în stăpînire, dominat, folosit, exploatat. Cît de mult s-a schimbat situaţia, rezultă — pentru a da un exemplu foarte concret — din faptul că pe tot parcursul povestirii nu se vorbeşte niciodată despre vreo culoare. Culoarea este ceva ce nu-şi află loc în această perspectivă a unei siguranţe planificate. Dar nu numai culoarea, ci orice indiciu natural dispare pur şi simplu; aici, nu mai poate fi vorba de nici un fel de îngrijire în sensul acelei construiri care ocroteşte (benütendes Bauen), căci tot ce se iveşte într-o astfel de perspectivă este ca atare primejdios, întrucît ar putea scăpa privirii de ansamblu şi astfel să nu-şi datoreze existenţa subiectului; aşadar, există posibilitatea ca el să se sustragă subiectului, aşa cum a făcut întotdeauna. Nu mai apare ca necesară decît construirea ca producere (Herstellen). Să observăm însă că această producere şi-a modificat natura; în producerea propriu-zisă

tetrada își face întotdeauna simțită prezența. „Construirea edifică locuri, care oferă tetradei un loc de așezare... Construirea își *primește îndrumarea* (Weisung) pentru edificarea sa de locuri din unitatea simplă în care se întrepătrund pămîntul și cerul, divinii și muritorii. Tocmai din tetradă *preia* construirea măsurile pentru orice dimensionare a spațiilor rînduite, de fiecare dată, prin locurile ctitorite"[1].

Ce fel de producere este cea din *Vizuina?* De unde primește animalul îndrumarea pentru edificarea de locuri, de unde își ia el în construire dimensiunile? Doar din sine însuși. Producerea nu mai este edificare de locuri pentru tetradă, ci o instalare a animalului în existent (ein Sich-einrichten in das Seiende). Singurul lucru într-adevăr hotărîtor este, prin urmare, siguranța maximă posibilă pentru subiectul acestei instalări. Cum acest lucru nu ține de ceea ce este esențial în locuire — explicată și ca dominare a apropierii (Walten der Nähe) — orice faptă și renunțare este zadarnică. Ce-i drept, existentul în totalitatea lui este examinat din perspectiva siguranței, iar omul însuși este examinat ca cel care, prin munca sa, o procură și îi dă naștere; toate aceste încercări eșuează însă, întrucît omului nu-i este în putință să se substituie tetradei; altfel spus: întrucît el nu poate intra în rolul său de *subiect*. O consecință a acestui proces este faptul că în vizuină nu mai sînt deschise spații, edificate locuri, ci spațiul se strîmtorează, se contractează mereu, pînă cînd animalul nu mai știe încotro să se îndrepte pentru a-și găsi liniștea; căci, odată cu dispariția locurilor survine și dispariția unei sălășluiri încrezătoare, ce ține de esența construirii. În loc să trăiască liniștit în lăcașul său asigurat, animalul suferă permanent din cauza posibilității ca cineva să descopere intrarea în vizuină. Nici somnul nu-i aduce liniștea din cauza viselor în care îi apare un inamic ce îi descoperă vizuina.

Să revenim la problema liniștii analizată la începutul acestei interpretări. În vizuină liniștea unei existențe liniștite devine liniște înșelătoare. Tocmai un lucru atît de lipsit

[1] *Op. cit.*, p. 159.

de însemnătate cum este liniștea scapă posibilității de a fi produs. Orice producere este deja o suprimare sau o deranjare a liniștii. Ce-i drept, vizuina a fost astfel concepută încît să ofere liniște; zadarnic însă, întrucît liniștea se transformă pentru animal într-un zgomot aproape imperceptibil astfel încît (întrucît inamicul nu se trădează) el nu-și poate da seama ce se întîmplă.

Povestirea lui Kafka ne arată de asemenea modul în care uitarea semnificației de locuire a construirii înseamnă totodată uitarea sensului său de îngrijire, și cum construirea ca edificare este de asemenea deformată. Aici nu este uitat un anumit existent, ci raportarea (Bezug) ca atare este pervertită, ceea ce înseamnă în același timp că sinele însuși (das Selbst) se uită pe sine, tocmai întrucît se consideră subiect. Nu există o mai clară prezentare a acestei uitări de sine decît sfîrșitul povestirii, în care animalul se vînează pe sine și se sperie de propria-i persoană. Existentul, care s-a instituit drept subiect pentru toți ceilalți existenți, piere de teama de el însuși. Acest proces de autoînstrăinare pune în mod radical sub semnul întrebării perspectiva de viață bazată pe sentimentul de siguranță. Kafka arată într-un mod expresiv, fără egal, ceea ce îl așteaptă pe omul epocii moderne în cazul că va stărui mai departe în această ipostază întemeiată pe sentimentul de siguranță, în care — lucru de care nu-și dă seama — raporturile fundamentale sînt pervertite, la fel ca și înțelegerea acestora (noțiunile), astfel că el nu va mai ști în fapt ceea ce se întîmplă cu el. Permanenta asigurare de sine prin exploatarea progresivă a naturii îl face să nu mai vadă cum își alunecă lui însuși, devenindu-și sieși străin, pînă cînd, într-o zi, teama îl face să nu poată sta liniștit locului, purtîndu-l de colo colo (umhertreiben).

Heidegger definea la un moment dat esența metafizicii în felul următor: „Esența metafizicii moderne constă în faptul că *veritas* se transformă în *certitudo*. Omul rîvnește după siguranță ... o caută în existent. El vrea certitudine și asigurarea pe durată a poziției sale și a comportamentului său ... Adevărul devine ceea ce este sigur și cert, iar interogația asupra adevărului se transformă în interogare asupra

modului în care omul se poate convinge și asigura de existent"[1]. Tocmai o asemenea esență a metafizicii moderne este pusă în discuție de către Kafka în povestirea sa.

Desfășurarea povestirii ca proces de autojustificare își are temeiul tocmai în esența tipului de adevăr dominant în epoca noastră. Deoarece pentru omul modern adevărul s-a transformat în asigurarea de sine a subiectului instituitor, el trebuie să dea tot timpul socoteală de existența sa (Dasein), să se asigure de el însuși, pentru că el este real numai în această măsură și deoarece locul pe care îl ocupă în cadrul existentului se bazează pe această asigurare de sine. Am văzut chiar că existentul nu este recunoscut ca ceva de sine stătător, ci doar ca mijloc pentru asigurarea de sine a unicei entități reale, a subiectului. Cu cît mai nesigur se simte omul, cu atît mai mult încearcă nevoia de a se asigura permanent. Arătam mai devreme că povestirea nu poate începe decît în momentul în care animalul a ajuns la apogeul vieții sale, ceea ce era încă conform unei justificări de natură psihologică și antropologică; acum înțelegem însă că povestirea începe în clipa în care evoluția adevărului spre certitudine a atins punctul extrem.

5. *Încercarea de caracterizare a modului de raportare propriu omului modern, așa cum poate fi desprins din „Vizuina"*

În cele ce urmează, să încercăm conturarea cîtorva raporturi fundamentale ale omului contemporan, pentru a constata eventualele conexiuni între acestea și interpretarea propusă de noi la această povestire. Mai precis, să analizăm raporturile omului contemporan față de cei trei poli ai săi: existent ca natură, existent ca semen și Dumnezeu.

Supunerea existentului, pe care am constatat-o în *Vizuina*, corespunde modului de raportare a omului modern la existent ca natură, raport care constă în dominarea tehnică a acesteia. Progresul tehnic și extinderea continuă a tehnicii, faptul că aici orice nou „pas înainte" nu face decît să evi-

[1] Din manuscrisul prelegerii *Parmenides und Heraklit*, W.S., 1942–1943.

denţieze necesitatea continuării progresului, imposibilitatea opririi într-un anumit punct, îşi găseşte în *Vizuina* o redare cît se poate de clară, pe măsura clarităţii cu care acest fenomen se manifestă în zilele noastre. Chiar şi atunci cînd progresul se traduce în creşterea forţei de distrugere, astfel încît el constituie prilej de nelinişte chiar pentru oamenii de ştiinţă, care îşi dau seama de primejdia acestei continue avansări, de pericolele latente conţinute în noile cuceriri tehnice, acesta nu poate fi frînat. Astăzi nimeni nu ar mai trebui să se îndoiască de faptul că acest progres nu atrage cîtuşi de puţin după sine o limpezire a raporturilor existente, ci o complicare a lor, acestea devenind şi mai greu de sesizat; consecinţele posibile din punct de vedere pur tehnic pentru existenţa omului nu sînt previzibile nemijlocit (lucru care multă vreme nici nu a fost băgat în seamă), ele evidenţiindu-se abia după un şir de ani, cînd ceea ce s-a făcut este aproape irevocabil. Aşa cum animalul se consumă din cauza vizuinii, omul modern se consumă înăuntrul tehnicii şi din cauza ei.

Nemulţumirea pe care animalul şi-o exprimă permanent în ce priveşte reuşita vizuinii trimite, în timpurile noastre, la problematizarea concepţiei conform căreia ar fi suficient ca tehnica să se dezvolte puternic pentru a se ajunge la o stare de satisfacţie şi fericire generală. Aici nu este vorba de o concepţie a tehnicienilor înşişi, ci de cei care se folosesc zi de zi de realizările tehnicii. Paralela decisivă între atitudinea animalului din povestire faţă de vizuină şi cea a omului modern faţă de tehnică, constă în faptul că ambele au menirea de a-l proteja pe om, de a-i da un sentiment de siguranţă, pentru ca în cele din urmă ele să-şi dezvăluie caracterul ameninţător. În ce priveşte tehnica, ameninţarea decurge din posibila ei utilizare greşită, respectiv din miopia cu care este privit efectul ei transformator asupra mediului înconjurător, transformare pe care eventual omul nu o mai poate controla [1]; în cazul *Vizuinii*, ameninţarea vine din

---

[1] A se vedea studiul autorului, *L'ambigüité de la technique* in *Atti del colloquio internationale su tecnica e casistica*, Roma, 1964, pp. 319—348.

toate părțile, este universală. În zilele noastre este suficient ca președintele sau ministrul de război al uneia din marile puteri ale lumii să-și piardă mințile, pentru ca războiul ce ar distruge întreg globul pămîntesc să fie declanșat.

Aici se mai cere reliefată o situație paradoxală. Pe măsură ce timpul pe care tehnica ne dă posibilitatea să-l economisim crește, viața oamenilor devine tot mai agitată, îndeosebi în marile orașe industrializate. Omul nu este cîtuși de puțin eliberat de muncă prin tehnică, așa cum credeau utopiștii, ci, dimpotrivă, omul zilelor noastre este apreciat în primul rînd după realizările sale în muncă; într-un cuvînt, el se transformă tot mai mult într-un animal lucrător (Arbeitstier), așa cum este personajul acestei povestiri.

Dacă omul nu se recunoaște în muncă, nu se realizează în ea, în schimb este cît se poate de interesat să se regăsească într-unul din rezultatele acesteia, în salariul care îi revine în urma muncii, așadar în proprietate. Aici ne reîntîlnim cu un proces ilustrat de asemenea în *Vizuina* și anume cu pervertirea proprietății. Aceasta reprezintă ceva cu totul exterior omului, ce nu are nimic comun cu posesiunea originară, cu așezarea în cadrul existentului, cu statornicirea în acesta și sentimentul de a fi protejat ce se ivește apoi (das Sesshaftwerden und Sich-geborgen-fühlen). Proprietatea a devenit un simplu obiect valoarea sa depinzînd de cantitatea de lucruri ce poate fi dobîndită prin ea. Proprietatea (bani, acțiuni) este rîvnită pentru că procură dreptul de a dispune de existent; prin această disponibilitate omul se menține în natura sa umană, își afirmă locul printre ceilalți. Cît de departe s-a ajuns în această privință ne putem da seama din faptul că înseși operele de artă și, în general, creația artistică, sînt evaluate pornind de la ceea ce aduc ele artistului, de la poziția socială pe care ele i-o conferă.

Omului mediu proprietatea trebuie să-i aducă siguranță. Este de aceea, cît se poate de firesc ca în țările puternic industrializate proprietății să-i revină o importanță atît de mare. Și întrucît dispunerea de existent pe care o oferă proprietatea nu este permanentă, nici absolută (atașamentele esențiale, care de cele mai multe ori îi lipsesc omului, nu pot

fi cumpărate) cantitatea bunurilor posedate este cea care trebuie să ascundă respectivului proprietar insuficienţa lor esenţială. Omul zilelor noastre este capitalist nu pentru că posedă multe bunuri, ci întrucît capitalul, sporirea proprietăţii este considerată de el o formă posibilă a asigurării de sine.

Dar în loc de a dobîndi siguranţă şi linişte atunci cînd reuşeşte să acumuleze un anumit capital, omul respectiv ajunge să fie într-o continuă agitaţie, alimentată de grija pentru asigurarea acestui capital, permanent ameninţat să-şi piardă din valoare. Prin urmare, capitalul reclamă neconteniţ un consum de energie foarte mare pentru protejarea sa. Grija propriu-zisă a deţinătorilor de capital este plasarea şi repartiţia acestuia, lucru ilustrat în povestire prin repartizarea proviziilor de către animal. În cazul în care capitalul este investit într-o singură întreprindere — ceea ce prezintă avantajul supravegherii sale relativ uşoare, posibilitatea de a dispune lesne de el — există pericolul ca, în cazul unor schimbări imprevizibile ale conjuncturii, capitalul să fie pus în totalitatea sa sub semnul întrebării. De aici necesitatea de urmărire a conjuncturii, precum şi celelalte activităţi de acest gen. Precauţia cere în tot cazul plasarea capitalului în mai multe locuri şi, în felul acesta, o cantitate de muncă colosală pentru a se vedea dacă repartizarea s-a făcut cum trebuie şi pentru a lua la timp măsurile care se impun.

Mai rămîne, desigur, posibilitatea acumulării proprietăţii şi menţinerii ei ca atare. Avantajul ar fi dat în acest caz de faptul că el se află oricînd la dispoziţia celui care îl posedă, această apropiere nemijlocită oferindu-i un sentiment de siguranţă; numai că acest lucru este valabil doar atîta timp cît nu apare pericolul unei deprecieri a valorii sale, primejdie care există întotdeauna. Apoi o atare atitudine ar fi lipsită de sens, căci proprietatea cumulată nu aduce nimic, nici nu creşte de la sine; ţine de esenţa proprietăţii capitaliste ca ea să fie rentabilă, să aducă profit. În cele din urmă dispunerea nemijlocită de capital poate fi un pericol, întrucît oricînd poate apărea ispita de a risipi capitalul, ceea ce contravine esenţei capitalului şi,. cu aceasta, capitaliştilor înşişi.

În epoca modernă, în care este predominantă perspectiva de viață întemeiată pe sentimentul de siguranță, raportarea omului la natură este definită de dominarea acesteia. La o privire superficială, aceasta apare doar ca o dominare a naturii, nu și a omului. Dar pentru ca omul să poată stabili o anumită relație cu existentul în sensul supunerii acestuia din urmă, el însuși trebuie să fie dominat de către voința de putere. Această voință se manifestă și se realizează în muncă. Constatăm astfel un fenomen ciudat: pe de o parte, munca este factorul esențial pentru om, iar, pe de altă parte, omul trebuie eliberat de ea, căci el muncește de fapt de dragul proprietății. Raportul față de existent se orientează în ultimă instanță către proprietate. Proprietatea însăși este însă ceva extrem de vulnerabil și sensibil, care revendică permanent noi procese de muncă pentru asigurarea ei — la fel ca vizuina animalului din povestirea lui Kafka.

Pentru a caracteriza raportul omului contemporan față de existent, să spunem că el nu se apleacă asupra existentului pentru a-l face să iasă în felul acesta la iveală, ci și-l pune în față prin simplificarea aritmetică a naturii și exploatarea ei calculată cu ajutorul tehnicii, pentru a se asigura pe sine ca subiect, pentru a dobîndi siguranța de sine. Odată cu luarea de către subiect a existentului asupra sa (Zurucknehmen des Seienden auf das Subjekt), cu refuzul de a-i acorda atenția cuvenită, de a-l lăsa să se arate în esența sa, existentul se sustrage omului, căruia îi scapă tot mai mult, deși, în aparență, omul a ajuns să dispună de el la modul absolut. Această sustragere de sine a existentului are drept consecință faptul că, deși omul se află în mijlocul existentului, el devine străin acestuia. Ceea ce-i mai rămîne de la existent este doar proprietatea, care însă este ea însăși tot timpul amenințată. Așadar, odată cu dominarea crescîndă a existentului, se amplifică și amenințarea; aceasta se manifestă cel mai limpede în înstrăinarea existentului care, în ultimă instanță, duce la înstrăinarea de sine.

Să vedem acum în ce fel se prezintă raportul omului modern față de semen și cum apare el în *Vizuina*. Reflexivitatea în forma ei definită de către voința de putere nu

duce numai la supunerea existentului care nu este de natură umană, ci și la transformarea relației față de semeni în relație de forță. Cu alte cuvinte: semenul *contează* numai în măsura în care prin el un alt individ își poate afirma propria-i putere sau, eventual, și-o poate mări. Forma cea mai nemijlocită a acestui raport este exploatarea omului prin munca care i se solicită și o efectuează. Despre acest lucru am vorbit însă mai devreme. Această exploatare nu trebuie atribuită unei rele voințe, ci aspirației dominante către siguranță, de care ține — așa cum am văzut — și proprietatea ce poate fi dobîndită prin efectuarea unei munci. Se cuvine să mai indicăm aici și o altă formă a relației omului față de semeni, care în aparență nu are nimic comun cu perspectiva puterii. Pentru a o sesiza să ne referim pe scurt la nevoia omului modern de a trăi în mod public (in der Öffentlichkeit leben). Atunci cînd este singur, individul se plictisește și în această situație nici nu poate evalua ceva, nici produce ceva în mod creator. Această nemulțumire interioară îl împinge să caute *la* alții și *prin* alții ceea ce nu poate găsi la el: tocmai sinele său (Selbst). El este orientat către ceilalți, dar nu pentru a stabili raporturi autentice cu aceștia — ceea ce ar presupune existența unui atare sine — ci ca prin recunoașterea venită din partea lor el să acceadă la sinele său. Ceilalți trebuie să-i spună și să-i dovedească ceea ce este el, și prin intermediul lor, se convinge de propriul sine. Pentru a dobîndi consimțămîntul celorlalți, el trebuie să-și etaleze toate capacitățile și disponibilitățile („se donner en spectacle"), ajungînd în cele din urmă să nu mai trăiască decît prin privirea celuilalt, să nu se recunoască și prețuiască decît în măsura în care o fac ceilalți. El nu se comportă așa cum îi comandă conștiința, ci așa cum așteaptă de la el opinia publică; ceilalți îi suplinesc conștiința; el depinde de aceștia. Reflexia, ca reorientare a existentului (obiectului) către conștiință (subiect), pentru a-l putea domina în felul acesta, devine în cadrul raportării interumane abandonare de sine cu scopul cîștigării celorlalți și, pe baza acestui cîștig, asigurării conștiinței de sine.

„Celălalt" este doar un mijloc pentru realizarea acestei oglindiri a propriei persoane (Selbstbespiegelung). Eu trebuie

să lupt pentru cineva pentru a avea în el o oglindă favorabilă, deoarece abia în felul acesta îmi pot salva sinele și mă pot convinge de existența sa. Raportul față de celălalt devine astfel un raport de forță. De îndată ce-mi pierd dominația asupra lui, el poate să-mi scape și să nu mă mai reflecte în modul în care vreau; dacă vreau să exist în continuare, nu-mi mai rămîne decît să-l înfrîng pe celălalt: acesta este singurul mod posibil de autoasigurare. Dar tocmai într-o astfel de situație se poate constata cum asigurarea de sine se transformă în contrariul ei. Cu cît mai mult mă adîncesc într-o astfel de raportare la sine (Selbstbezug), cu atît devin mai vulnerabil și mai dependent de celălalt, sînt lăsat la latitudinea sa.

O astfel de raportare la celălalt, avînd drept fundament forța, este reliefată în concepția lui Sartre asupra „co-existenței" („Mitsein"). Pentru Sartre — la fel ca pentru animalul din „Vizuina" — iubirea, prietenia, încrederea sînt doar diferite modalități ale omului de a se amăgi în ce privește adevăratul chip de raportare la celălalt, întemeiată în realitate pe forță. În cadrul unei atari atitudini, pe care o întîlnim și la eroul povestirii lui Kafka, încrederea în cineva este posibilă numai atunci cînd celălalt „este supravegheat sau poate fi oricînd supravegheat" [1]. Iată cum apare celălalt în analiza făcută de Sartre lui „a fi împreună": „Ainsi l'apparition parmis les objets de *mon* univers d'un élément de désintégration de cet univers, c'est ce que j'appelle l'apparition d'*un* homme dans mon univers. Autrui, c'est d'abord la fuite permanente des choses vers un terme que je saisis à la fois comme objet à une certaine distance de moi, et qui m'echappe en tant qu'il déplie autour de lui ses propres distances" [2].

---

[1] F. Kafka, vol. 5, p. 188.

[2] J. P. Sartre, *L'être et le neant*, Gallimard, Paris, 1943, p. 312: „Astfel ceea ce numesc apariția *unui* om în universul *meu* este apariția printre obiectele acestui univers a unui element dezintegrator. Celălalt este sesizat la început ca fugă permanentă a lucrurilor către ceva pe care îl concep în același timp ca obiect situat la o anumită distanță de mine și totodată ca ceva care-mi scapă întrucît își desfășoară în jurul lui propriile sale distanțe".

Cum trebuie înţelese aceste cuvinte? Întrucît exist, îmi stabilesc raporturi faţă de existent, prin care acesta din urmă îmi devine prezent şi se constituie ca lume a mea. De îndată ce apare un alt eu, adică un alt existent, care la rîndul său îşi dezvoltă asemenea raporturi şi-şi alcătuieşte o lume, obiectele lumii mele se află în pericol; aceasta, întrucît ele ar putea fi integrate în universul celuilalt şi cum nu cunosc acest univers, nu-l pot acapara, ele pot să-mi devină străine. Universul meu este centrat asupră-mi, toate lucrurile dobîndindu-şi semnificaţia propriu-zisă numai datorită acestei centrări. Tocmai acest lucru este pus sub semnul întrebării odată cu apariţia celuilalt: „L'apparition d'autrui dans le monde coresponde donc à un glissement figé de tout l'univers, à une décentralisation du monde qui mine par en dessous la centralisation que j'opèra dans le même temps" [1]. Toate acestea corespund atît de bine celor relatate în *Vizuina* încît s-ar putea crede că Sartre s-ar fi inspirat din imaginea kafkiană a animalelor care se strecoară pe furiş, aproape imperceptibil, ameninţînd vizuina.

Aşadar, la Sartre apare cît se poate de clar modul în care prin apariţia celuilalt lumea mea este pusă în pericol, iar celălalt îmi devine în mod necesar inamic [2]. El recurge la următoarea imagine: lumea mea parcă ar fi străpunsă prin apariţia celuilalt, ea începînd să se reverse prin gaura astfel făcută. Eu nu pot împiedica această scurgere, nici nu o pot zăgăzui decît luîndu-i-o înainte celuilalt şi determinîndu-l să devină obiect al lumii mele; cu alte cuvinte, să-l fixez, „să-l înţepenesc" după cum îmi convine. Dar un subiect nu se lasă aşa uşor transformat în obiect. Totodată, am nevoie de el pentru a mă recunoaşte pe mine însumi ca subiect. Pornind de aici, Sartre elaborează o dialectică ale cărei

---

[1] „Apariţia celuilalt în lume corespunde unei alunecări lente a întregului univers, unei descentralizări a lumii, ceea ce minează centralizarea pe care o operez în acelaşi timp".

[2] În romanul *L'invitée*, Simone de Beauvoir prezintă tocmai această dialectică. Ea descrie lupta a doi oameni pentru un al treilea, fiecare din cei doi urmărind să-l încorporeze pe acesta din urmă în lumea sa, pentru a-l face să vadă şi să aprecieze toate lucrurile aşa cum o face el.

detalii nu le putem urmări în acest context[1]. Intenția noastră nu a fost decît de a arăta felul în care raportarea la celălalt a fost concepută și dezvoltată ca o relație de forță [2].

Nu am invocat motivul abordării viziunii filozofului francez asupra „co-existenței" pentru a-l respinge, a-i releva neajunsurile, ci pentru că în el se exprimă cît se poate de limpede concepția dominantă asupra relației omului față de celălalt. Ce-i drept faptul de a fi sesizat acest lucru este meritul incontestabil al lui Sartre; desigur, el nu a înțeles că acest mod de raportare la celălalt nu este universal, ci ține de perspectiva de viață ce revendică siguranța, perspectivă tipică epocii noastre. Eroarea sa constă în a crede că ceea ce dezvăluie el constituie o structură imanentă, necesară a naturii umane. El însuși este într-o așa mare măsură dominat de ea, încît nu poate dezvălui insuficiența ei. La fel ca în povestirea lui Kafka, unde orice animal care ar apare este considerat un posibil inamic, deoarece poate pătrunde în vizuină și o poate distruge, la Sartre orice „celălalt" care se ivește este un dușman al lumii mele, putînd să declanșeze „scurgerea" ei. Pe de altă parte, eu am nevoie de el pentru a-l transforma într-o oglindă, care să mă reflecte, făcîndu-mă abia în felul acesta să mă văd.

Unei asemenea viziuni, precum și prezentării kafkiene a animalului solitar din povestirea pe care o analizăm, li se poate obiecta că omul contemporan ar reuși să-și depășească această izolare prin integrarea într-o anumită comunitate, aderarea la un partid, optarea pentru o anumită concepție asupra lumii. Așa să fie? Există oare vreo contradicție între comportamentul animalului din *Vizuina* și cel al omului situat în perspectiva de viață întemeiată pe sentimentul de siguranță?

Omul contemporan se integrează în anumite grupuri umane tocmai fiindcă în existența sa particulară nu reușește să-și găsească acea siguranță după care rîvnește și de la care este exclus. Societatea vine în întîmpinarea acestei nevoi, oferindu-i individului — sub forma dogmelor de partid și a

---

[1] A se vedea studiul autorului: *Das Wesen der Dialektik bei Hegel und Sartre*, in *Tijdschrift voor Philosophie*, Nr. 2, iunie, 1958.
[2] A se vedea *L'être et le neant*, *Le regard*, *op. cit.*, p. 310.

ideologiilor — o anumită concepţie despre lume (Weltanschauung). Ceea ce o caracterizează pe aceasta în mod esenţial — chiar atunci cînd nu vrem să admitem acest lucru — este faptul că îl eliberează pe individ de răspundere, oferindu-i cîteva adevăruri absolut certe, în cazul în care este hotărît să le adopte. Concepţiile despre lume ale epocii noastre sînt în fond totalitare. Ele vor să ofere o explicaţie a existentului în totalitatea sa şi, desigur, a raportului omului faţă de acesta, pe care să-l cuprindă în întregime, o explicaţie al cărei temei rămîne necunoscut şi nici nu este măcar pus în discuţie. Cei ce lansează azi apelul de a opune filozofiei marxiste o filozofie non-marxistă nu înţeleg, în fond, situaţia prezentă. Căci nu o altă concepţie despre lume ne poate ajuta să ieşim din situaţia critică în care ne aflăm, ci numai şi numai punerea în discuţie a tuturor pretenţiilor de întemeiere filozofică universală a lumii, dezvăluirea acelei tendinţe imanente fiecărei concepţii despre lume de a reprima orice interogaţie. Ar trebui în ultimă instanţă să fie dezvăluit însuşi simţămîntul de slăbiciune şi neputinţă cuprins în revendicarea unei atari viziuni universale. Adevărul conceput ca certitudine necesită concepţii despre lume de neclintit, cum de fapt nu pot exista niciodată: iată ce ar trebui să se recunoască într-o bună zi.

În ce mod se prezintă raportul omului faţă de Dumnezeu? Dacă un astfel de raport ţine de esenţa omului şi dacă în *Vizuina* Kafka ne dă o imagine a omului modern — este necesar să aflăm cîte ceva şi despre acest aspect. Deşi procedeul nostru a constat pînă acum în asocierea relaţiei reieşite în urma interpretării cu o analiză a raporturilor dominante în epoca noastră, în acest punct ne vom mulţumi cu examinarea acestui raport, aşa cum apare în povestire. Numai că pe acest drum interpretarea s-ar părea că nu poate avansa prea departe, pentru simplul motiv că în *Vizuina* nu întîlnim nici o referire la Dumnezeu. Dar această lipsă este în sinea ei foarte semnificativă, putîndu-ne sugera constatarea că în perspectiva de viaţă orientată către siguranţa absolută a subiectului centrat asupra lui însuşi, prezenţa lui Dumnezeu a devenit caducă. În epoca disponibilităţii maxime

(Machbarkeit) și a dominării, ideea de Dumnezeu devine inutilă. De ce să mai apelezi la Dumnezeu cînd și fără el poate fi explicat totul? Invocarea statornică a divinității devine indiciul unor vremuri trecute. Cu cît mai consecvent se impune perspectiva de viață întemeiată pe putere, cu atît mai categoric este îndepărtat „atotputernicul", întrucît nu a mai rămas nici un loc pentru acțiunea sa; în epoca disponibilității maxime a omului, existența divinității trebuie să se adeverească în acțiune. În cazul în care nu reușește acest lucru — așa cum am văzut — prezența sa devine superfluuă.

În concepția noastră, *Vizuina* exprimă tocmai dispariția divinității în epoca actuală. Acest lucru nu vrea să spună cîtuși de puțin că indivizi și chiar comunități întregi nu mai cred în Dumnezeu, ci doar că în cadrul noii atitudini, radicalizate a omului față de existent, Dumnezeu nu-și mai găsește loc. Să nu uităm că de determinarea modernă a esenței adevărului ca *certitudo* ține de asemenea claritatea. Claritatea, limpezimea deplină a ceea ce este știut (das Gewusste) este indispensabilă pentru ca obiectul să fie nu numai apropiat prin cunoaștere, ci și dominat la modul absolut; prin urmare, se poate spune că apropierea însăși (Nähe) se măsoară după gradul în care se dispune de existent. În ce privește raportul față de Dumnezeu, există două posibilități de a-l concepe: fie ca pe o cunoaștere clară, deplină, astfel încît să putem afla totul despre intențiile și gîndurile divinității, iar cunoștințele astfel dobîndite să le includem în procesul universal de exploatare a existentului, fie Dumnezeu este considerat o reprezentare învechită care în perspectiva exploatării nu poate fi înțeleasă decît ca un mijloc de exploatare, ca opium pentru popor.

În ambele cazuri se adeverește în aceeași măsură dispariția divinității. În prima situație ar mai trebui menționată includerea divinității în perspectiva certitudinii, astfel încît credința în divinitate apare ca o chezășie a mîntuirii sufletului, viața credinciosului neavînd alt rost decît de a face cît mai multe fapte bune pentru dobîndirea mîntuirii veșnice. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că nu mai există sau nu pot exista oameni care duc o viață evlavioasă în sensul originar al

cuvîntului, ci doar că prin extinderea progresivă a atitudinii de revendicare a siguranței, relația față de Dumnezeu este deteriorată. Nu mai supunem analizei noastre faptul că, un nou mod de raportare la esența adevărului poate include de asemenea un nou raport al omului față de divinitate.

Ceea ce ne spune însă *Vizuina* nu se limitează la pierderea divinității. O posibilitate a omului de aflare a divinului este providența. Prin aceasta înțelegem apariția unui eveniment al cărui sens nu putea fi sesizat, nici urmărit la momentul respectiv și care se situează într-un fel în afara activității umane propriu-zise. Tocmai deoarece minunea nu poate fi silită să apară sau să fie determinată de către om, dispoziția cu care este asociată este cea a speranței. De speranță ține încrederea; speranța este încrederea în ceva care se sustrage oricărei cunoașteri determinate sau posibil de determinat în prealabil. În speranță este totdeauna inclusă posibilitatea ca obiectul speranței (das Erhoffte) să nu mai apară. Acesta este dorit, rîvnit, ceea ce nu te poate împiedica să întrevezi că aceste stări sufletești nu pot asigura în nici un fel desfășurarea reală a evenimentului dorit. De speranță ține smerenia, capacitatea de a te abandona îndurării. Din cele spuse ne putem da deja seama că prin apariția speranței, în universul certitudinii absolute pătrunde un corp străin. Certitudinea exclude speranța.

Am văzut însă că în „Vizuina" speranța se ivește ori de cîte ori animalul devine conștient de unul din neajunsurile lăcașului său, ce nu mai poate fi revizuit. Tocmai în atari momente el se vede constrîns să-și abandoneze siguranța, pentru a putea exista; așadar, în aceste momente are loc o mutație radicală. Astfel, chiar la începutul povestirii, după ce se sugerează existența unor animale legendare, împotriva cărora vizuina nu se poate apăra în nici un fel, dovedindu-se astfel lipsită de orice folos, se spune: „De ele (animalele legendare — n.t.) nu mă poate salva nici o ieșire, după cum de fapt ieșirea nu m-ar putea salva nici într-o situație; mai mult mă nenorocește. Totuși, ea este pentru mine o speranță fără de care nu aș putea trăi" [1]. Necesitatea recurgerii la spe-

[1] F. Kafka, vol. 5, p. 174.

ranță dezvăluie cît se poate de clar fragilitatea internă a atitudinii de viață întemeiate pe sentimentul de siguranță. Dacă toate măsurile pentru asigurarea vieții animalului nu oferă, după cum se recunoaște în cele din urmă, nici un fel de securitate, astfel încît lui nu-i mai rămîne decît speranța, atunci ele sînt cît se poate de îndoielnice.

Aceeași dialectică o reintîlnim și într-un alt pasaj al povestirii [1]. Animalul recunoaște nu numai că nu a fost capabil de un atare efort, de munca pe care ar revendica-o dobîndirea unei siguranțe absolute, dar că însăși reprezentarea unei asemenea încordări îi era imposibilă. Pentru a nu dispera, el apelează la providență, la mila ei — noțiuni incompatibile cu perspectiva de viață întemeiată pe sentimentul de siguranță. Este cît se poate de nimerită aici referirea la acel „simțămînt obscur" (dunkles Gefühl), în contrast cu luminozitatea conștiinței care domină totul. O atare obscuritate pune sub semnul întrebării tocmai pretenția la claritatea deplină a conștiinței.

Speranța într-o providență salvatoare, rolul care revine speranței nu exprimă cîtuși de puțin un raport propriu-zis față de divinitate, ci doar insuficiența unei atitudini din care divinul a fost îndepărtat. În felul acesta, perspectiva de viață întemeiată pe sentimentul de siguranță devine îndoielnică, nu atît pentru animal, cît pentru noi. Pentru animalul însuși ea este deja zdruncinată. Faptul că în ciuda tuturor raționamentelor, el presimte insuficiența tuturor măsurilor de apărare luate, dîndu-și seama că toate constatările referitoare la domeniul existentului ce poate fi perceput și dominat își aveau temeiul ultim în ceva de necuprins și de neînfrînt,

---

[1] „Mărturisesc de asemenea că în tot timpul construcției am avut senzația — tulbure din punct de vedere al conștiinței, totuși destul de limpede dacă aș fi avut bunăvoința să o ascult — că sînt necesare mai multe bastioane; totuși, dacă am ignorat-o, este pentru că mă simțeam prea slab pentru munca colosală ce m-ar fi așteptat, prea slab chiar și pentru a-mi conștientiza necesitatea acestei munci. Mă consolam într-un fel cu gînduri nu mai puțin tulburi, că ceea ce de obicei nu se poate, va fi posibil în cazul meu în mod excepțional, probabil întrucît providența este deosebit de interesată în menținerea frunții mele, adevărat ciocan de sfărîmat". (Vol. 5, p. 178).

în a cărui responsabilitate ne aflăm, reiese cît se poate de clar dintr-un fragment, pe care l-am mai citat într-un alt context: „Aici nu se poate spune că te simţi acasă la tine, ci mai degrabă în casa lor (a animalelor legendare — n.t.)"[1].

În felul acesta a devenit limpede devenirea îndoielnică a triplei raportări a omului, faţă de existent (natură), semeni şi divinitate, tocmai ca urmare a reorientării existentului către subiect, dictate de considerente de siguranţă; pe de altă parte, se recunoaşte că tocmai în dezvoltarea acestor raporturi omului i se dezvăluie existentul, putînd deveni astfel un sine (Selbst). În acest sens trebuie înţeles finalul povestirii, ca expresie a înstrăinării de sine. În loc să poată supune existentul şi să dobîndească astfel siguranţa absolută, omul constată că acesta îi scapă, că îi devine străin, astfel încît el însuşi nu se simte cîtuşi de puţin „acasă" în mijlocul existentului. Conştiinţa de sine fundamentată pe forţă se dovedeşte incapabilă să ajungă în vecinătatea existentului (Nähe). Omul nu se poate lăsa în seama existentului, deoarece acesta a fost înfrînt dinainte ca şi cum ar fi ceva care trebuia dominat şi care nu poate fi înţeles decît de pe poziţii de forţă. Este tocmai neputinţa oricărei voinţe întemeiate pe putere. În momentul în care propria răsuflare este interpretată ca un semn ameninţător provenit de la un duşman invizibil acea *certitudo* a *ego*-ului este definitiv suprimată.

6. *Apropierea ca nelinişte*

E timpul să ne întrebăm: ce legătură are povestirea cu ceea ce numeam la începutul interpretării noastre „apropiere"? Kafka nu vorbeşte nicăieri de aşa ceva. Totuşi interpretarea trebuie să arate tocmai cum rezultatul consideraţiilor noastre (esenţa artei este relevarea apropierii) şi-a găsit aici o confirmare concretă şi, totodată, cum trebuie înţeleasă în general esenţa apropierii. În cazul în care încercarea noastră a reuşit, nu dovedeşte ea mai degrabă contrariul a ceea ce ne aşteptam de la ea şi pentru care a fost întreprinsă?

---

[1] Vol. 5, p. 144.

O atare replică (presupunînd că ar veni din partea cuiva), deşi este cît se poate de la îndemînă, ar trăda lipsă de înţelegere pentru ceea ce a fost gîndit prin „apropiere". Eroarea provine din considerarea acesteia ca ceva existent, ce poate fi întîlnit şi redat într-un chip poetic de către artist. Faptul că naratorul nu vorbeşte în *Vizuina de* şi *despre* apropiere, nu înseamnă cîtuşi de puţin că ea nu ar fi reprezentată, mai bine zis, că nu s-ar reprezenta ea însăşi. Ceea ce este decisiv în această înfăţişare de sine este tocmai faptul că nu se vorbeşte *despre* apropiere, ci *dinăuntrul* ei, că ea însăşi este prezentă în operă şi că putem înţelege totul doar în clipa în care sîntem „atinşi" de această prezenţă; că atunci, datorită ei ni se limpezeşte sensul conexiunilor, cu alte cuvinte înţelegem rostul ritmului povestirii, construcţia, structura şi semnificaţia celor povestite. Atîta timp cît nu am aflat „apropierea" care străbate povestirea, aceasta din urmă va fi considerată simplă plăsmuire a unei fantezii rătăcite, care nu ne poate interesa în nici un fel. În această situaţie nici nu avem dreptul să spunem ceva despre ea.

Nu este de la sine înţeles, desigur, faptul că ceea ce ne vizează într-o povestire este ceva ce nu este reprezentat nemijlocit. Neînţelegerea provine din restrîngerea conţinutului povestirii (das Gesagte) la ceea ce este rostit nemijlocit (das Ausgesprochene). Ceea ce ne este prezentat de fapt este tocmai ceea ce face posibilă această rostire, ceea ce îi deschide dimensiunea care îi este proprie. Este tocmai ceea ce întemeiază şi precede orice rostire şi reprezentare fără a fi anume indicat în nici un fel, astfel încît putem spune că acest „ceva" este tocmai ceea ce se înfăţişează pe sine (das Sich-selbst-darstellende). În felul acesta, el este mai prezent decît orice lucru prezentat nemijlocit, deoarece este cel ce determină modul prezentării sale. Este tocmai ceea ce numim noi „apropiere".

Din felul în care guvernează această apropiere, cu alte cuvinte din felul în care ea susţine raporturile fundamentale, se determină modul în care existentul se înfăţişează în artă, se dezvăluie, adică este. Şi invers: în imediatitatea celor prezentate este conţinută pentru cititor trimiterea la ceea ce nu poate fi prezentat nemijlocit şi care trebuie

să-l intereseze. Trăsătura caracteristică a creatorului de artă este sensibilitatea deosebită pentru modul în care apropierea domină într-o anumită epocă şi capacitatea de a-l înfăţişa, fără a numi efectiv apropierea respectivă. Căci nu de a o numi este vorba, ci de a o prezenta; multe lucruri pot fi numite fără a exista într-adevăr. Rostirea poetică se distinge de cea uzuală tocmai prin faptul că ea face să fie prezentă această apropiere în lucrurile pe care le înfăţişează.

S-ar putea presupune că artistul ar trece sub tăcere în mod intenţionat apropierea, ceea ce este însă nejust, căci pentru el apropierea nu este un „obiect" ce ar putea sau nu să fie denumit, nici ceva de neobiectivat, ci trebuie să devină accesibilă în mod indirect prin ceea ce se petrece în ea: tocmai modul posibil de stabilire a raporturilor fundamentale. Dacă am înţeles acest lucru, atunci afirmaţia: artistul nu vorbeşte *despre* apropiere, ci *din interiorul* ei, nu mai este o expresie goală.

Gîndirea se află, dimpotrivă, în situaţia dificilă şi primejdioasă de a încerca să conceapă însuşi fenomenul apropierii, aşadar, ca pornind de la ceea ce a fost prezentat să se interogheze asupra temeiului său. Discuţiile de principiu asupra acestui raport ţin de filozofia artei, care este chemată să ia locul esteticii tradiţionale; analizele concrete au sarcina dificilă să arate care este tipul de apropiere hotărîtor într-o anumită operă, cum s-a născut un anumit tip de apropiere şi atitudinea fundamentală a omului care ţine de ea. Desigur, o astfel de încercare riscă permanent să cadă în eroare. Dar unde stă scris că filozofia trebuie să avanseze doar pe drumuri sigure, umblate?

Artistul ne vorbeşte *dinăuntrul* apropierii, pe cînd cel ce o abordează prin gîndire trebuie să facă *apropierea însăşi* inteligibilă, fără a-i distruge însă caracterul propriu, de neobiectivat. Dar pentru aceasta este necesar ca gîndirea să se raporteze în chip dialectic la apropiere; şi anume trebuie să fie detaşată şi totodată unită cu ea, rămînînd în cadrul ei şi totodată aplecîndu-se asupra originilor acesteia din urmă. Pentru gînditor, aşadar, nu este suficient — cum este pentru

creatorul de artă — de a evoca apropierea prin prezentarea ei, ci el vrea să o cunoască de dragul ei, în calitate de apropiere. El urmărește, deci, să știe ce se petrece în ea și să cerceteze din ce cauză se întîmplă așa; în ce măsură această cauză poate fi stabilită nu se poate spune dinainte.

Presupunînd că cele afirmate referitor la creația artistică și la apropiere au fost acceptate, fie chiar și în mod provizoriu, se ridică întrebarea: ce putem afla din povestire despre apropierea ce o străbate?

Tonul de bază al povestirii — care a fost redat clar și pe parcursul interpretării noastre — pare la început să fie străin de așa ceva. Am constatat astfel că procesul fundamental ilustrat de ea este cel al înstrăinării de sine, pe care l-am indicat în dubla ipostază: ca înstrăinare a existentului de om și ca înstrăinare a individului de sine însuși (Sich-selbst-fremd-werden). Dacă acest proces nu ar avea nici o legătură cu apropierea, atunci orice raport al animalului cu ceilalți existenți ar fi din capul locului exclus. Nu acesta este însă cazul; dimpotrivă, animalul are de-a face continuu cu existentul, raport care a fost descris ca dominare și supunere a acestuia din urmă cu scopul obținerii unei siguranțe de sine absolute. Orice existent este luat în seamă doar ca posibil mijloc pentru asigurarea de sine, pentru preîntîmpinarea pericolului. Animalul are permanent în fața ochilor primejdia posibilă, inamicul posibil. Tocmai această restrîngere consecventă a cîmpului de vedere face parte din mijloacele artistice ale povestirii. Nu există nici un dubiu că personajul povestirii urmărește să situeze toate entitățile existențiale într-un anumit raport față de sine însuși. Dacă rezultatul final al acestui efort este exact contrariul său înseamnă că esența apropierii care se manifestă aici este cu totul aparte. Așa cum am văzut, revendicarea siguranței este imperativul cel mai categoric, pe fundamentul căruia se stabilesc toate raporturile. Consecința acestei perspective — prin care este inaugurată metafizica modernă — este o deformare a poziției din care ea s-a ivit. Absoluta siguranță de sine degenerează în teamă și disperare. Eul care urmărește să fie sigur pe sine este cel care trăiește maxima înstrăinare de sine,

existentul care îl înconjoară devenind pentru el un mediu ostil, iar semenii, inamici potențiali pe care trebuie să încerci să-i domini. Divinul este admis doar în momentele de mare primejdie, de disperare, ca o ultimă speranță; eul care se definește prin putere, nu se mai poate înțelege și încearcă să evadeze din sine însuși. El se agață de proprietatea sa, dar aceasta este la rîndul ei permanent amenințată. Apropierea însăși s-a degradat, ea apărînd ca mediu al înstrăinării, în care omul piere din cauza propriei sale naturi. *Apropierea* care se manifestă aici este *neliniștea* (die Unheimlichtkeit).

Neliniștea este teribilă, ea îl alungă pe om din orice loc, făcînd din el un apatrid. Orice ar face, el nu poate ajunge nicicum la o stare de familiaritate (Vertrautheit). Ca atare, în *Vizuina* nu aflăm nici un fel de raport din care să rezulte o posibilă familiaritate a animalului cu lăcașul său; încercarea de a o obține, așa cum am văzut, eșuează.

Interpretarea noastră urmărea să ne transpună în interiorul fenomenului apropierii înțeles ca neliniște. Căci, incontestabil acest tip de apropiere domină povestirea lui Kafka. De neliniște ține și imposibilitatea de a o concepe și de pierdere a oricărui sprijin. În calitate de neliniște, apropierea îndepărtează de sine. Luînd forma neliniștii, apropierea nu numai că se refuză pe sine, dar ceea ce oferă apare numai ca privare (Entzug). Astfel, subiectul care nu urmărea decît să devină sigur de sine ajunge într-o stare de totală nesiguranță, deoarece nu se poate agăța de nimic, existentul în totalitatea sa apărîndu-i ca străin și tot ceea ce face transformîndu-se în contrariul său. Am pus în lumină, la începutul interpretării noastre, ritmul transformărilor radicale, succesiva negare a celor afirmate mai înainte, fără însă ca acest lucru să fi fost înțeles în necesitatea sa internă. Ceea ce devine posibil abia acum. Deoarece apropierea se impune ca neliniște, iar de aceasta din urmă ține refuzul, aici nu este posibil nici un fel de sprijin și nimic nu poate să dureze, să ofere un loc de repaus: ceea ce rămîne este doar vîrtejul continuelor schimbări radicale, care duce în ultimă instanță la șirul consecvent al suprimărilor de sine.

S-ar putea întîmpla, ca în ciuda acceptării în linii mari a interpretării noastre, cititorul să refuze a ne urma în cel de al doilea pas întreprins, mai exact în identificarea animalului cu omul epocii moderne, adică, a epocii prezente și a celei pe care o avem în față. O atare împotrivire nu este surprinzătoare, și ea poate fi la rîndul ei explicată din perspectiva acestei neliniști. În cadrul ei, existentul se îndepărtează de noi într-o așa măsură, încît ne este peste putință să concepem înstrăinarea ca atare, cu atît mai puțin să ne confruntăm cu ea. Ceea ce încercăm mai curînd este să explicăm într-un fel sau altul procesul înstrăinării, pentru a-l transpune din domeniul străinătății în sfera a ceea ce ne este cunoscut și în care avem încredere: într-un cuvînt pentru a-l face inofensiv. Un asemenea demers este cît se poate de firesc. Cui îi convine să rămînă de bună voie în domeniul neliniștii, cînd poate evada din el? Întrebarea este doar dacă prin această fugă omul se poate sustrage într-adevăr neliniștii, dacă nu cumva această fugă continuă (Auf-der-Flucht-sein) dovedește persistența ei; neliniștea ne domină atît de puternic, încît nici nu vedem de ce anume fugim. Ne agităm pînă la epuizare pentru ca în același timp să intrăm în mereu noi raporturi de ostilitate și războaie, căutăm permanent prilejuri pentru emoții și în general lucruri senzaționale, fără să ne gîndim la ceea ce este într-adevăr primejdios. Sîntem încă departe de starea de disperare a animalului din povestire, atunci cînd el spune „...am fost nechibzuit precum un copil, petrecîndu-mi anii de maturitate cu jocuri puerile; chiar și cu gîndurile la pericol nu am făcut decît să mă joc, neglijînd să mă gîndesc vreodată serios la pericolele reale, deși avertismentele nu au lipsit" [1].

Anexă

Aș vrea să abordez aici alte două interpretări ale *Vizuinii*, după părerea mea, cele mai semnificative: cea a lui Emrich [2] din detaliata sa prezentare a operei lui Kafka și cea a lui

---

[1] Franz Kafka, vol. 5, p. 210.

[2] Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum Verlag, Bonn, 1958, îndeosebi paginile referitoare la *Vizuina*, 172–186.

Sokel [1], din ultima analiză de ansamblu făcută acestuia. Ambele fac parte din lucrările cele mai importante care s-au scris despre Kafka și deși noi le tratăm aici critic sub anumite aspecte, acest lucru nu trebuie să diminueze valoarea lor ca întreg.

În ce-l privește pe Emrich, să remarcăm mai întîi că el a întrezărit semnificația acestei povestiri: „În povestirea tîrzie *Vizuina*, tema tuturor povestirilor sale cu animale (adevăratul „sine" al omului) este dusă pînă la extrem și redată în modul cel mai expresiv" [2]. Așadar, el întrevede că povestirile lui Kafka despre animale au ca temă esența omului. Urmează însă apoi o teză greu de înțeles și insuficient argumentată: „În centrul atenției autorului nu se mai află confruntarea dintre sinele incognoscibil și existentul ce poate fi cunoscut în mod rațional și empiric, ci doar sinele imposibil de cunoscut în mod rațional" [3]. Sînt utilizate aici noțiuni care nu sînt explicate mai îndeaproape. Întreaga interpretare a lui Emrich are ca temei următoarea teză: „se caută diferite posibilități pentru desfacerea acestui sine și pentru determinarea structurii sale deși acest lucru pare să fie mai presus de puterile omului" [4].

Așadar, în viziunea sa povestirea lui Kafka ar fi o analiză a sinelui, prin acesta din urmă înțelegîndu-se un anumit strat adînc, irațional al omului. Mai departe: vizuina este interpretată drept „sine" al animalului. „Totuși, în cazul vizuinii nu este vorba de ceva izolat perfect de exterior. Animalul știe cît se poate de bine că în orice moment un alt animal, dintre dușmanii săi, îi poate sparge pereții vizuinii, pentru a o distruge și a-l ucide" [5]. Dacă vizuina și sinele nu sînt decît unul și același lucru, atunci nu ar mai fi trebuit să se spună „pentru a o distruge" și „a-l ucide". Ne putem întreba de asemenea cum se poate ca o forță exterioară să

[1] Walter H. Sokel, *Franz Kafka — Ironie und Tragik*, *op. cit.*, pp.371—387.

[2] W. Emrich, *op. cit.*, p. 172.

[3] *Op. cit.*, p. 172 și urm.

[4] *Op. cit.*, p. 173.

[5] *Op. cit.*, p. 174.

poată distruge „sinele ce nu poate fi cunoscut pe cale rațională"; căci de el este vorba, nu de existența rațional-empirică.

Ceea ce ne spune Emrich devine și mai complicat, pentru a nu spune și mai lesne de combătut, cînd, în capitolul doi al lucrării sale, el încearcă prezentarea contradicției dintre starea de veghe și cea de somn drept contradicția dintre gîndire și existență. Deci, animalul care gîndește sau, să zicem, „reflectează", *nu* există?; trebuie să spunem, prin urmare, numai despre animalul care doarme, așadar care nu este conștient, că *există?* Nu este presupusă aici doctrina unei substanțialități duble, atît de periculoasă și în fond inconsistentă?

Dificultățile de care se lovește Emrich devin clare din propriile sale formulări. La început se spune: „De aici rezultă incontestabil că vizuina este ‚sinele' animalului", după care continuă: „Prin vizuină animalul și-a procurat propriul sine", pentru ca apoi valabilitatea celor spuse să fie din nou restrînsă: „sau, mai bine zis, deoarece animalul nu se poate crea pe sine, sinele său fiind ceva dat, el își explorează și forează prin muncă și reflecție propriul sine, și-l construiește în funcție de lumea sa de reprezentări, astfel incît acesta apare în fața conștiinței sale ca o construcție obiectivă a propriei persoane" [1].

În locul creării apare deci reflecția asupra a ceea ce i se sustrage. În povestire se arată cum animalul își construiește vizuina; dacă aceasta din urmă ar fi sinele, atunci ar însemna că acesta e cel care este creat; cum însă sinele este înțeles ca strat existențial impenetrabil, dat și nu creat, crearea sa nu mai este posibilă; ca atare, Emrich îi substituie explorarea și cercetarea sa. Dar dacă existența este echivalată cu starea de somn, atunci o atare activitate este lipsită de perspectivă, imposibilă chiar. În acest caz s-ar putea spune: Vizuina prezintă de fapt ceva irealizabil. Dacă amenajarea vizuinii ar fi fost gîndită ca explorare a sinelui, iar acesta din urmă, așa cum crede Emrich, ca existență impenetrabilă,

[1] *Op. cit.*, p. 175.

Kafka ar fi trebuit să prezinte cum vizuina se prăbuşeşte de la sine şi nu poate fi nicicum construită. Or, povestirea începe tocmai cu momentul în care construcţia vizuinii a fost finalizată, cînd ea există deja de sine stătător în timp ce Emrich afirmă că obiectivarea sinelui este exclusă. Apoi, dacă vizuina nu ar fi decît o explorare a sinelui, nu vedem ce semnificaţie ar mai avea în povestire animalele străine.

A înţelege ieşirea „în afară" şi reîntoarcerea în vizuină, aşa cum face Emrich, ca scindare a existenţei mi se pare o soluţie artificială [1]. Cum să înţelegem că atunci cînd animalul se află „în afară", sinele său este lipsit de apărare, la discreţia inamicilor? Căci într-o atare situaţie poate fi periclitată cel mult existenţa fizică a animalului, dar nu aceasta are în vedere Emrich. În „forul său interior" animalul nu încetează nicidecum să reflecteze. Din acest unghi de interpretare timpul petrecut de el în afara vizuinii nu-şi găseşte nici o explicaţie; îndeosebi, nu poate fi înţeleasă în acest caz contradicţia dintre năzuinţa de a ieşi „în afară" şi ferecarea sa voluntară în vizuină, astfel încît lumea din afară nu-i mai poate oferi nici un fel de libertate.

În cel de al treilea capitol al lucrării, intitulat „Calea către sine", Emrich interpretează reîntoarcerea în vizuină ca revenire la sine. Dar cum este posibil ca sinele să fie părăsit din moment ce este înţeles ca „existenţă"? Dezvoltarea analizei pe parcursul paragrafelor: „Animalul începe să înţeleagă", „Animalul începe să presimtă" şi „Animalul accede la cunoaştere" este cît se poate de sugestivă şi concordă din punct de vedere formal cu anumite intensificări care pot fi întîlnite la Kafka, numai că din perspectiva interpretării nu poate fi susţinută.

Desigur, animalul însuşi este cel care spune că nu din raţiuni de securitate şi salvare şi-a construit vizuina, dar el susţine acest lucru doar pentru a se linişti; pentru a-şi depăşi teama pe care o încearcă la intrarea în vizuină. „Nu se cheamă oare a subaprecia vizuina, atunci cînd în clipele de teamă

---

[1] Interpretarea noastră a încercat să arate în ce constă adevărata sciziune a animalului; a se revedea în acest sens cele spuse referitor la opoziţia dintre rezultatele reflecţiei şi experienţele trăite nemijlocit.

însoțită de nervozitate, ea este considerată doar o scobitură în care te poți piti, aflîndu-te astfel în cea mai mare siguranță posibilă"?[1] Însă în propoziția care urmează se face mărturisirea că: „Firește, este sau ar trebui să existe și această scobitură sigură, încît atunci cînd îmi închipui că mă aflu în primejdie, și-mi doresc cu dinții strînși și cu toată voința să nu fie altceva decît o scobitură destinată salvării mele, ea să-și îndeplinească această sarcină clară cel mai bine cu putință, astfel încît să o pot dispensa de orice altă sarcină"[2].

Iată și un alt pasaj citat de Emrich, abordat de altfel și de Brod: „atunci gîndul la siguranță este departe de mine". Dar, așa cum arăta analiza noastră făcută mai devreme, această afirmație se anulează pe sine însăși.

Următoarea treaptă în evoluția stării animalului este, după Emrich, următoarea: „Animalul începe să presimtă că „sinele" poate fi în general dobîndit numai prin cedarea sa, că tocmai într-o atare cedare el revine la sine..."[3]. Acest lucru își poate găsi justificarea într-o anumită perspectivă morală, dar are puțin de a face cu povestirea de față: Animalul nu bănuiește cîtuși de puțin că cedarea sinelui (Selbstaufgabe) este necesară pentru a dobîndi o stare de pace (Frieden), căci pînă la urmă el nu-și abandonează vizuina și nici nu ajunge la această stare sufletească rîvnită. Dacă ar presimți acest lucru și ar continua să se comporte la fel, am putea spune că urmărește sinuciderea. Interpretul poate spune: animalul ar trebui și ar putea să-și dea seama... numai că animalul nu vede și nu presimte nimic.

Eronată mi se pare a fi de asemenea cea de a treia parte a interpretării lui Emrich: „Animalul ajunge chiar să recunoască că nu are de făcut nimic". Iată pasajul pe care îl are în vedere: „eu și vizuina sîntem atît de strînși legați unul de celălalt, încît, în ciuda fricii, aș putea coborî liniștit în ea"[4]; aici este enunțată o posibilitate care de fapt se dovedește

---

[1] F. Kafka, vol. 5, p. 190.
[2] *Idem.*
[3] W. Emrich, *Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 177.
[4] Franz Kafka, vol. 5, p. 191.

a fi o imposibilitate, lucru la care ne-am referit în detaliu pe parcursul interpretării. Din acest fragment rezultă doar că animalul nu poate trăi fără vizuină — lucru firesc, întrucît el şi-a pus toată viaţa în ea. Ceea ce îl face pe animal să revină în vizuină nu este plusul de cunoaştere dobîndit, ci apatia, epuizarea, lipsa de hotărîre dusă la extrem, un comportament de-a dreptul automat. Toate acestea reies cît se poate de clar din următorul fragment: „Iar acum, incapabil să mai gîndesc măcar din cauza oboselii, cu capul atîrnînd şi mersul nesigur, semiadormit, mai mult pipăind decît mergînd, mă apropii de intrare, ridic încet bucata de muşchi, cobor încet înăuntru şi din zăpăceală las inutil de mult intrarea neacoperită" [1]. Se poate considera oare că un astfel de „comportament" este rezultatul unei „cunoaşteri"? Evident, aceasta este o eroare.

Este de mirare că Emrich consideră adesea ca definitiv valabile afirmaţii ale animalului care sînt apoi anulate: de pildă, cele spuse referitor la timpul nelimitat pe care el l-ar avea în vizuină. Or, povestirea nu demonstrează acest lucru; animalul nu se poate sustrage calculului timpului, conştiinţei acestuia (a se vedea Emrich, op. cit., p. 178), ci doar încearcă să se convingă, adică să se înşele de contrariu.

Ceea ce sesizează Emrich în mod adecvat este că ameninţarea animalului vine de la el însuşi, că teama sa nemăsurată este provocată de perceperea zgomotului propriei respiraţii. Modul în care el explică acest lucru se cere însă criticat: „Acest sine devine duşmanul său de moarte, deoarece într-un atare somn animalul rămîne cu totul inconştient, odihnindu-se" [2]. O asemenea afirmaţie este de neînţeles în condiţiile identităţii dintre starea de somn şi existenţă, pe care o stabilise mai devreme. În somn, animalul ar trebui să fie în deplin acord cu sine însuşi. Pentru Emrich însă somnul reprezintă dispariţia legilor ce guvernează sinele, prin urmare suprimarea posibilităţii de a-l determina (Auf-

[1] Vol. 5, p. 192.
[2] W. Emrich, *Franz Kafka, op. cit.*, p. 178.

hebung der Bestimmbarkeit). Dacă lucrurile s-ar prezenta în felul acesta, ar trebui ca odată cu deşteptarea, indeterminarea şi indeterminabilitatea să înceteze de îndată, lucru care nu se întîmplă nicidecum. Dimpotrivă, abia odată cu deşteptarea începe adevărata nelinişte şi hărţuială. După schiţarea unei teorii asupra eului empiric şi a sinelui orientat non-empiric, Emrich încearcă să interpreteze şuieratul pe care îl aude animalul drept vocea „sinelui", care îl deşteaptă pe acesta. Nu rezultă însă de ce animalul, odată trezit, nu ascultă de sinele său.

Desigur, s-ar putea foarte bine încerca interpretarea şuieratului aproape imperceptibil ca un fel de chemare a conştiinţei; în acest caz însă, ar fi fost necesar să se arate din ce cauză animalul nu poate auzi această voce, cu alte cuvinte, să fie pusă în lumină înstrăinarea de sine şi resorturile ei, ceea ce Emrich, din păcate, nu face.

În legătură cu teza sa fundamentală, să mai remarcăm că dacă vizuina ar desemna sinele animalului, aceasta ar însemna să poată fi modificat, extins, modelat, consolidat ş.a.m.d. după voie, aşa cum se întîmplă de fapt cu vizuina. Nu aşa se prezintă însă lucrurile. Emrich însuşi spune într-un alt loc, ulterior: „faptul că el (animalul — n.a.) identifică această vizuină cu sine însuşi, fără să bănuiască că ceea ce a fost creat (das Geschaffene) nu mai este sinele său" [1]. Nu putem să nu ne întrebăm aici: cine, Emrich sau animalul este cel care echivalează vizuina cu sinele? Într-un pasaj anterior interpretul arăta: „De aici rezultă în mod neîndoielnic că vizuina este propriul sine al animalului"; aceasta este interpretarea lui Emrich, nu părerea animalului, în timp ce în pasajul citat mai devreme *animalului* i se face reproşul de a fi făcut o astfel de identificare. Dubioasă este pentru noi de asemenea opoziţia dintre „în afară" şi „înăuntru", la care Emrich recurge în mai multe rînduri. Acestea sînt considerentele (în primul rînd nerelevarea procesului fundamental al înstrăinării de sine) care fac ca această interpretare să nu ne satisfacă; sîntem totuşi de acord cu Emrich, că în centrul povestirii se situează tema ameninţării de sine

[1] *Op. cit.*, p. 185.

a omului şi, asociată cu aceasta, cea a justificării de sine. Sîntem, aşadar, de acord cu afirmaţia că „această scriere ne duce, aşa cum nu face nici una din perioada generaţiei noastre, în adevărul epocii contemporane", chiar dacă interpretarea noastră a încercat să demonstreze acest lucru urmînd o altă cale.

Acum, referitor la interpretarea făcută povestirii de către Sokel. Mai întîi, este de mirare că un cunoscător al lui Kafka atît de temeinic şi plin de spirit cum este Sokel eşuează definitiv, după părerea noastră, în interpretarea *Vizuinii*. Punctul de plecare al lipsei sale de înţelegere poate fi găsit în referirea la un pasaj dintr-o scrisoare adresată de Kafka însuşi lui Max Brod: „Necesar pentru viaţă este să renunţi la satisfacţia de sine (Selbstgenuss); să te retragi în casă, în loc de a o admira şi încorona"[1]. Mai exact, greşeala lui Sokel constă în transferarea prea literală a acestui pasaj asupra conţinutului *Vizuinii:* vina pentru care îl face răspunzător pe animal şi de care vorbeşte în mod repetat este de a nu-i fi păsat prea mult de lăcaşul său şi de a se fi lăsat pradă unei satisfacţii de sine narcisiace. Uimirea pe care o stîrneşte reproşul său este cu atît mai mare, cu cît de-a lungul întregii sale vieţi animalul nu a făcut decît să-şi servească vizuina. Că această realizare a sa i-a insuflat o anumită mîndrie nu trebuie să ne mire; de fapt, după scurtă vreme, aceasta este abandonată. A vorbi însă despre tragismul Vizuinii ca de narcisism şi vanitate a mulţumirii de sine înseamnă, după părerea mea, a rata ceea ce este esenţial. Sînt pe deplin de acord cu faptul că „Problematica povestirii este aceea a apărării eului", dar nu şi cu ceea ce afirmă apoi, şi anume că „problematica povestirii decurge din aceea că în loc să servească conservării de sine, vizuina favorizează mulţumirea de sine şi oglindirea de sine (Selbstbespiegelung) într-o aşa măsură, încît pune în pericol viaţa sinelui"[2]. Cum poate fi considerată existenţa unei fiinţe care şi-a dăruit şi sacrificat viaţa înfăptuirii operei sale,

---

[1] *Kafkas Briefe*, p. 384, citat de Sokel, *F. Kafka — Tragik und Ironie op. cit.*, p. 371.
[2] *Idem.*

drept uşuratecă şi neglijîndu-şi siguranţa? A spune despre „animalul care munceşte" că este nechibzuit, vegetînd mulţumit de sine înseamnă a te situa în contradicţie cu întregul mers al povestirii. Dacă existenţa animalului depinde de opera sa, atunci numai pentru că aceasta din urmă este rezultatul muncii lui de o viaţă întreagă, el apreciindu-şi viaţa ca avînd sau neavînd sens pornind de la această operă. Tocmai de aceea nereuşita vizuinii construite este trăită de animal ca eşec al propriei existenţe.

Nu mai puţin greşit mi se pare a vorbi aici despre eroism [1]. Povestirea nu este relatarea unei fapte eroice iar personajul ei nu este nici pe departe un „erou". Referirea la o viziune animistă asupra lumii ar trebui de asemenea supusă criticii, dar întrucît ea apare doar marginal, renunţăm să o mai facem.

În legătură cu ceea ce Sokel afirmă la un moment dat, şi anume: „Este o ironie a acestei scrieri tîrzii faptul că instinctul de conservare îşi serveşte în mod necesar rivalul său, instinctul de autodesfiinţare" s-ar cuveni o explicaţie care să ne indice în ce constă această ironie, ce anume o creează. Căci simpla ei afirmare creează aparenţa arbitrarului. De pildă, ceea ce adaugă apoi Sokel: „Animalul nu poate trăi, deoarece nu poate renunţa la satisfacţia de sine" mi se pare un enunţ cu totul arbitrar, căci reflecţia continuă a animalului asupra planului vizuinii şi a execuţiei sale, care l-a costat în fond viaţa, îl prezintă, dimpotrivă pe acesta ca slujindu-şi fără răgaz vizuina. Interpretarea de faţă a încercat să arate că şi acest comportament devine punctul de plecare al unei denaturări.

Să luăm un alt exemplu din cadrul interpretării făcute de Sokel: „Scopul vizuinii trebuie să fie asigurarea securităţii eului" (lucru cu care sîntem întru totul de acord „În loc de aceasta, ea este un mijloc de desfătare a eului, al satisfacţiei de sine" [2]. Ce-i drept, în *Vizuina* întîlnim cîteva pasaje în care animalul îşi exprimă bucuria realizării sale

---

[1] *Op. cit.*, p. 373.
[2] *Idem.*

(a vizuinii — n.t.), dar despre desfătare şi mulţumire de sine textul nu ne îndreptăţeşte să vorbim cîtuşi de puţin. Astfel de pasaje în care are loc „elogiul de sine" sînt urmate întotdeauna de observaţii critice la adresa acestei realizări, precum şi de referiri la ceea ce ar mai fi trebuit făcut. Nici una dintre povestirile lui Kafka nu este străbătută de atîta chin şi reproşuri la adresa propriei persoane, cum este *Vizuina*. Oprindu-ne la o singură afirmaţie, considerată drept unica valabilă (în timp ce ea nu este decît un moment al mişcării), denaturăm structura dialectică a construcţiei sale.

Ceea ce s-ar cere explicat acum ar fi următorul aspect: cum se face că animalul, cu toate că s-a spetit o viaţă întreagă pentru vizuină, trăind doar pentru ea, piere acum tocmai din cauza ei? Din păcate, Sokel nu are în vedere acest aspect. A spune doar că pentru animal „solitudinea este sursa principală de plăcere"[1], ca şi cum animalul ar fi căutat singurătatea de dragul plăcerii şi nu pentru că ar fi condamnat la aceasta — din moment ce nu are încredere în nici un alt animal — ca şi cum, aşadar, nu aspiraţia către siguranţă i-ar fi impus acest comportament, mi se pare de asemenea eronat. Animalului nu-i rămîne altceva de făcut decît să trăiască solitar (aceasta fiind şi cauza pieirii sale în cele din urmă) şi nu se delectează cîtuşi de puţin în această ipostază. Iată de ce şi afirmaţia: „Ironia *Vizuinii* este, aşadar, ironia singurătăţii, a satisfacţiei de sine" [2] este discutabilă, la fel cum este de altfel şi teza că povestirea ar fi străbătută în vreun fel de ironie; aceasta ar însemna că în orice proces în care are loc o anihilare de sine s-ar putea vorbi de ironie. Căci în vizuină pieirea animalului se datorează suprimării siguranţei căreia el şi-a închinat viaţa.

Este ciudat cum despre o povestire care relatează înainte de toate măsurile de siguranţă şi apărare luate de un animal la construcţia vizuinii sale se poate spune că ar descrie „neglijarea iraţională a regulilor practice de autoconservare de dragul narcisismului"[3]. Că animalul „îşi face din

---

[1] *Op. cit.*, p. 377.
[2] Idem.
[3] Idem.

ceea ce era destinat să fie un simplu mijloc de apărare, vizuina, un scop în sine" [1], poate fi admis în anumite limite; motivul invocat însă în acest sens: „pentru a-și sacrifica viața sentimentului eului (Ich-gefühl)" nu are, după părerea noastră, nici un temei. În acest context, trebuie respinsă, de asemenea, afirmația: „Situînd esteticul — în sensul semnificației sale originare, de ceea ce este trăit și simțit (Empfindungs-und Gefühlmässigen) — plăcerea, frumusețea, liniștea vizuinii, mai presus de latura practicului și a eticului, în ultimă instanță a conservării vieții, el deschide cale liberă tragicului" [2].

Dacă o asemenea distincție tradițională ne poate conduce pe drumul bun în cazul lui Kafka este îndoielnic; ceva, totuși, nu poate fi tăgăduit, și anume atitudinea practică a animalului. Am putea chiar spune într-un fel că pieirea sa se datorează tocmai excesului unei atari atitudini.

Să mai facem în încheiere o observație asupra semnificației zgomotului pe care îl percepe animalul. Sokel crede că el ar proveni într-adevăr de la o ființă străină. Șuieratul,

---

[1] A se vedea în acest sens și afirmația: „Animalul perseverează în tendința de a neglija măsuri elementare de siguranță" (p. 378), în timp ce, de fapt, el își pregătește pieirea ca urmare a măsurilor de siguranță exagerate luate; sau: „Răsfățat de noroc, el nu s-a îngrijit serios de problema conservării. Ca atare, el însuși se simte vinovat de a fi neglijat aspectul apărării propriei existențe" (p. 352), cînd de fapt animalul nu a făcut altceva decît să trudească din greu pentru a-și asigura această apărare; sau: „Satisfacția de sine, nu afirmarea de sine este, credem, ceea ce se întîmplă în vizuină. Animalul este în cele din urmă pedepsit pentru vina de a fi tins către savurarea extatică a propriului eu" (p. 384). Munca crîncenă la săparea vizuinii este interpretată aici în mod greșit drept comportament narcisiac. Iar, în final: „ceea ce se ascunde în spatele vizuinii, aparent atît de gravă, severă și sistematică este nechibzuința copilului solitar îndrăgostit de el însuși" (p. 383). Este de neînțeles cum plănuirea permanentă și munca pentru înfăptuirea acestor planuri — să amintim aici doar edificarea bastionului, cînd animalul s-a rănit la frunte pentru a consolida pămîntul — pot fi asociate cu joaca unui copil, căci atunci ar însemna că dorințele fanteziste ale animalului despre o viață pașnică în care ar putea să se și joace, ar fi transpuse în realitate. Desigur, animalul dorește din cînd în cînd să aibă impresia că se bucură de cele realizate; de fiecare dată însă această scurtă bucurie se transformă în contrariul ei.

[2] *Op. cit.*, p. 377.

care pe de o parte aminteşte de figura tatălui din operele timpurii ale lui Kafka, trimite aşadar la divin, la ceea ce este incomensurabil în raport cu creatura umană, ceea ce este opusul ca atare (das Schlecht hin-Andere hin)" [1]. Astfel, interpretarea povestirii conform căreia cauza pieirii animalului s-ar ascunde în el însuşi, că pentru aceasta nu ar fi necesari inamici din afară sau „transcendenţi" ar fi greşită. Lucru care ne uimeşte cu atît mai mult, cu cît spre sfîrşitul consideraţiilor sale Sokel spune: „Spiritul de luptă este caracteristic nu atît pentru inamicul invizibil, cît pentru eul vizuinii" [2], teză cu care sîntem întru totul de acord, dar care subminează însăşi interpretarea celui care o avansează. Atunci, cînd în cele din urmă el afirmă: „În celelalte opere, de mai tîrziu, eul, personajul principal, caută lupta, numai că aceasta i se refuză" [3], Sokel face o constatare corectă dar care se aplică şi *Vizuinii* înseşi. Căci această povestire nu trebuie pusă în legătură cu obsesiile de persecuţie din anii 1912 şi 1914, ci trebuie considerată o veritabilă operă tîrzie.

PROUST

TIMPUL CA PERSONAJ PRINCIPAL

Cunoscuta povestire alegorică a lui Kafka *Vor dem Gesetz (În fața legii)* descrie așteptarea unui om timp de o viață întreagă în fața unei uși care îi era destinată lui; el nu îndrăznește însă să treacă de ea din cauza avertismentului paznicului ce se afla acolo. Omul de la țară moare în fața ușii, pentru ca, doar cu cîteva clipe înaintea sfîrșitului, să afle că această intrare îi era destinată numai lui. La Proust se găsește o idee asemănătoare. De data aceasta însă nu legea este căutată, ci realizarea de sine prin creația artistică. Majoritatea oamenilor abandonează această căutare după ce-au bătut zadarnic la mai multe uși:

„Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver; on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre." [1]

Este tocmai ceea ce trăiește povestitorul care își găsește vocația în mod întîmplător, ce-i drept cu condiția ca această căutare să nu fi fost abandonată.

Kafka și Proust și-au scris opera aproximativ în aceeași perioadă. Proust, mai în vîrstă (1871—1922), a început să lucreze la ea încă înainte de 1900, dar opera sa de căpătîi

[1] „Dar, uneori, tocmai în momentul cînd totul ni se pare pierdut, vine avertismentul care ne poate salva: ai bătut la toate ușile în dosul cărora nu este nimic, și de singura prin care poți să intri și pe care ai putea să o cauți zadarnic timp de o sută de ani, te izbești fără să-ți dai seama, și ea se deschide" (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. I, București, Editura Minerva, 1977, p. 253, traducere de Eugenia Cioculescu).

a apărut între 1908 şi 1922; Kafka (1883—1924), după cîte ştim, a început să-şi scrie prima povestire în jurul anilor 1900, dar cea mai importantă parte a scrierilor sale a fost elaborată între 1910 şi 1924. Acest paralelism temporal pune şi mai mult în evidenţă diferenţa stilurilor lor narative. Dacă Kafka poate fi considerat precursorul aşa-zisei literaturi a absurdului, aşa cum s-a dezvoltat ea cu puţină vreme înainte şi după cel de-al doilea război mondial, Proust pare să rămînă legat de o epocă anterioară, putîndu-se stabili anumite raporturi nemijlocite între el şi Flaubert, Balzac. Încercarea de a examina literatura pornind de la semnificaţia ei ascunsă (Bedeutungshaftigkeit) pare să nu dea roade în acest al doilea caz. Căci, dacă scrierile lui Kafka, ca urmare a caracterului lor cifrat, enigmatic, revendică de-a dreptul o analiză filozofică, la Proust totul este cît se poate de clar, încît ne putem pierde în lectură, fără să fim siliţi la consideraţii şi reflecţii, care par mai degrabă să-i dăuneze. De obicei, se admite că Proust constituie o sursă nepreţuită pentru dezvoltarea unor consideraţii psihologice, dar că încercarea de a găsi o cale filozofică de-a accede la ea ar tulbura farmecul povestirii. Este sesizat astfel pericolul reducerii bogatei sale opere la cîteva teze filozofice aride. Desigur, această teamă este îndreptăţită, dar numai atîta vreme cît nu există o reprezentare clară a scopurilor pe care filozofia artei le urmăreşte.

După descoperirea de către public a lui Proust, şi în urma succesului considerabil pe care l-a cunoscut opera sa în anii '20, cel de-al doilea ciclu *La umbra fetelor în floare*, a fost încununat, în 1919 cu premiul Goncourt, interesul pentru el începe odată cu anii '30 să scadă, lucru şi mai evident în perioada postbelică. Acum se impune treptat un nou stil narativ, mai lucid (Camus, Sartre) — influenţat în mod evident de scriitorii americani — ce poate fi numit, simplificînd lucrurile, romanul existenţialist; la rîndul său, acesta a fost apoi eclipsat de Noul Roman (Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon). Începînd să ne raportăm adecvat la Noul Roman, ne dăm seama că nici unul din reprezentanţii săi nu s-a ridicat la înălţimea lui

Proust. Alături de operele sale, realizările noului roman pălesc, se prezintă ca simple încercări, oricît de interesant scrise și captivante ar fi ele.

Revenirea la opera lui Proust, meditația asupra sa nu este, așadar, o atitudine dictată de modă, ci este impusă de însăși însemnătatea operei sale. Pentru a pregăti o atare meditație, să încercăm o analiză a începutului ciclului său romanesc.

Cititorul care se așteaptă să i se prezinte în contururi clare, ca în cazul romanului clasic, personajul principal, antrenat într-o activitate tipică, prin care își manifestă caracterul sau spune ceva despre locul și timpul acțiunii, va fi din capul locului dezamăgit. Ce-i drept, personajul principal apare, încă din prima frază, mai exact povestitorul însuși relatează ceva despre sine, dar ipostaza la care se referă este una cît se poate de ciudată: momentul adormirii, clipa în care „eul", pe care vrem să-l surprindem, tocmai ne scapă.

Ceea ce se urmărește în felul acesta este oare un efect de înșelare a unei „așteptări"? Amînă autorul caracterizările hotărîtoare doar pentru ca, înaintea începutului propriu-zis, să-și tragă respirația? „Longtemps, je me suis coucheé de bonne heure". („Timp îndelungat m-am culcat devreme.") [1] Nu reprezintă acesta un început banal pentru o atare operă?

„Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors'. Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier: il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrager: une église, un quatuor,

---

[1] M. Proust, *Swann*, vol. I, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 3, traducere Radu Cioculescu.

la rivalité de François I[er] et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil."[1]

Să semnalăm la început o trăsătură care poate fi considerată pur fenomenologică, dacă prin fenomenologie se înțelege arta de-a face ceva să fie prezent, de a-l aduce neschimbat sub privire, care îl sesizează de îndată, fără să se lase abătută de la ceea ce e esențial. În loc de a spune ceva despre persoana povestitorului, acesta se înfățișează pe el însuși, se arată pe sine, desigur în momentul oscilant al adormirii, cînd conștiința de sine se scufundă treptat. Ciudata înstrăinare care se petrece aici este ilustrată prin faptul paradoxal că ceea ce-l deșteaptă din somn este gîndul că trebuie să adoarmă și să sufle în lumînare. În prima clipă a deșteptării, povestitorul se identifică încă cu tema visului: o biserică, un cuartet, cearta a doi regi.

Odată personajul cu care sîntem pe cale să facem cunoștință trezit, sîntem încă departe de el și totodată foarte aproape; mai exact, ceea ce i se întîmplă ne este simultan departe și aproape. Imediat după trezire, el este încă sub vraja celor visate și nu poate zări că lumînarea pe care voia să o stingă nu mai arde. Apoi are loc o desprindere de cele visate, o distanțare de ele; este momentul în care lui îi devine cu neputință de înțeles cum „se poate" așa ceva — ca și cum ar fi avut loc o migrație a sufletului iar gîndurile care i se ivesc acum ar ține de o altă existență. Odată cu destrămarea visului [2], el începe să perceapă cu uimire că în jurul său e întuneric.

---

[1] „Uneori, abia stingeam lumina și ochii mi se închideau atît de repede, încît n-aveam cînd să-mi spun: ‚Adorm'. Și după o jumătate de oră mă trezea gîndul că era timpul să încerc să adorm: voiam să pun la o parte volumul pe care credeam că-l am încă în mînă și să sting lumina: nu încetasem nici o clipă să fac reflecții, în somn, asupra celor ce citisem, dar reflecțiile luaseră o întorsătură cam ciudată; mi se părea că eu însumi eram acela despre care vorbea cartea: o biserică, un cuartet, rivalitatea dintre Francisc I. și Carol Quintul. Această credință supraviețuia cîteva secunde deșteptării mele". *(Idem)*

[2] „. . . subiectul cărții se desprindea de mine și eram slobod să mă potrivesc sau să nu mă potrivesc lui". (Idem)

„... une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle appa-raissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure".[1]

Așadar, întunericul pe care îl percepe se dublează, fiind întuneric atît pentru ochi cît și pentru spirit, pe care acesta din urmă nu-l poate înțelege întrucît se aștepta să vadă flacăra luminării arzînd; neînțelegerea acestei situații face ca întunericul să devină și mai dens. Pentru a se orienta, povestitorul se întreabă cît ar putea fi ceasul.

În fața noastră se desfășoară un dublu proces: cel al îndepărtării și cel al apropierii, ba am putea spune chiar cel al înstrăinării, și al identificării. Ceea ce așteaptă cititorul este să i se prezinte personajul principal, să i se facă cunoștință cu „eul" străin; ceea ce află însă este doar descrierea procesului adormirii, cînd acest „eu" parcă se dizolvă tocmai în ceea ce a citit înainte de a începe să viseze; și cum acest lucru poate fi orice, iată-ne și mai înde-părtați de acest „eu" decît înainte, căci el se identifică cînd cu o biserică, cînd cu un cvartet sau cu cearta unor prinți, dizolvîndu-se astfel în ceea ce a aflat (sein Gewusstes). În același timp, are loc și o apropiere. Tocmai datorită faptului că nu știm nimic despre „eu", ne putem identifica cu el și cu procesul adormirii sale. Proust ne arată nemijlocit ceea ce de fapt trăim noi în momentul adormirii, respectiv al deștep-tării. În descrierea exactă a primului moment, noi înșine sîntem prezenți, realizîndu-se astfel o primă identificare. Procesul adormirii ne este familiar tuturor, chiar dacă nu l-am conștientizat atît de clar. Constatăm aici o trăsătură fundamentală a artei narative a lui Proust: ceea ce descrie el are un caracter atît de personal, încît deși pare irepetabil, noi ne regăsim în această redare exactă, întrucît aici indi-vidualul și generalul coincid. Ceea ce inițial putea fi resimțit ca lipsă, ca indeterminare a „eului povestirii", este tocmai ceea ce face posibilă identificarea cu el. Nu știm încă cine

---

[1] „... un întuneric plăcut și odihnitor pentru ochi, dar poate și mai mult pentru mintea mea căreia îi apărea ca un lucru fără cauză, de neîn-țeles; ca un lucru cu adevărat obscur". (*Ibidem*, pp. 3–4).

este, ce este, unde trăiește, care este profesia sa — el este doar cel ce adoarme și se trezește, și asta ne este de ajuns.

Întrebarea „cît este ceasul?“ introduce un nou episod înăuntrul procesului deșteptării:

„...j'entendais le sifflement des trains qui, plús ou moin éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte, où le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour“.[1]

Întrebarea cît este ora nu primește nici un răspuns nemijlocit; în schimb, aflăm conținutul percepției auditive a celui întins: fluieratul unui tren care trece. Dar naratorul nu se oprește la această constatare. Exactitatea descrierii nu înseamnă cîtuși de puțin redarea unor simple fapte. Percepția simțurilor este mai degrabă supraîncărcată cu sens (*sinnträchtig*). De la șuieratul trenului, povestitorul trece la cîntecul unei păsări în pădure. Elementul comun nu constă aici cîtuși de puțin în impresia senzorială, care în cele două cazuri este cu totul diferită, ci în sugerarea depărtării în spațiu. Din distanța față de pasărea care cîntă deducem și mărimea pădurii necunoscute nouă; în mod corespunzător, semnalul trenului sugerează întinderea ținutului pe care îl străbate. Proust nu se oprește aici; întinderea ținutului devine decor pentru călătorul ce se grăbește să ajungă la timp la destinație. Ținutul este așadar spațiul pe care-l străbate trenul și totodată distanța pe care trebuie să

---

[1] „...auzeam fluieratul trenurilor care, mai mult sau mai puțin depărtat, determinînd distanțele ca viersul unei păsări într-o pădure, îmi descria întinderea cîmpului pustiu în care călătorul se zorește să ajungă la stația apropiată; și cărarea pe care el a apucat i se va întipări în amintire, grație imboldului datorat unor lucruri noi, unor fapte neobișnuite, convorbirii recente și cuvintelor de despărțire rostite sub o lampă străină care îl urmăresc încă în tăcerea nopții, sau provocat de bucuria unei reveniri apropiate“. (*Ibidem*, p. 4).

o învingă călătorul pentru a prinde trenul. Drumul pe care călătorul trebuie să-l parcurgă este evocat, dar nu pentru a sugera peisajul, ci pentru a reda atmosfera: starea de excitație, febra călătoriei, nerăbdarea. Urmează apoi un alt salt: de la graba de-a ajunge la stație, la amintirea pe care această trăire o lasă în el. Ce rămîne în amintirea sa? Nerăbdarea de a cunoaște noi localități, de a ieși din făgașul cotidian și a face lucruri neobișnuite; apoi amintirea ultimelor cuvinte spuse la despărțire, sub lumina străină a lămpii din gară. Această amintire îl însoțește de-a lungul călătoriei; apoi arcul se deschide atît de mult, încît și întoarcerea este anticipată, precum și atmosfera specifică ei, „la douceur prochaine du retour".

Pînă acum s-au succedat în fața noastră: semnalul trenului la plecare și cîntatul păsării (depărtarea) — anularea depărtării de către călătorul care se grăbește să prindă trenul — amintirea acestor evenimente pe parcursul călătoriei și aluzia la liniștea reîntoarcerii acasă, cînd întreaga călătorie va fi devenit o amintire. Episodul ar putea fi desemnat drept o „digresiune", și, ca atare, va trebui să ne întrebăm ce semnificație revine digresiunii în arta lui Proust.

Povestitorul revine apoi la punctul de plecare: el se află întins pe pat și, în timp ce-și pune capul pe perna răcoroasă, senzația de prospețime dobîndită îi amintește de anii copilăriei. Saltului înainte în timp, din episodul călătorului, îi corespunde aici un salt înapoi, în anii copilăriei. Abia apoi ni se indică momentul deșteptării: miezul nopții.

Acestei constatări îi urmează o nouă divagație, mai bine spus o nouă reluare, căci numai în aparență este părăsită linia povestirii; în realitate, ea este permanent dusă mai departe. Acum este descrisă starea bolnavului silit să călătorească și înnopteze undeva într-un hotel străin. Trezit ca urmare a unei crize, el privește spre ușă și, zărind o dîră de lumină se bucură că se crapă de ziuă și că în curînd îi va putea chema pe servitori.

„L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas: les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit; on vient d'éteindre le gaz; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède".[1]

Tensiunea acestei scene precipitate, ce nu poate scăpa neobservată, creşte de la speranţa unui ajutor (orice bolnav se bucură cînd se luminează, ca şi cum gîndul că nu va mai fi singur l-ar face să-şi suporte mai uşor suferinţa), pînă la resemnarea care urmează constatării dezamăgite că nu este decît miezul nopţii şi că va trebui să rabde singur toată noaptea. Solitudinea din timpul nopţii devine temă diriguitoare în amintirile despre copilărie. Aici nu este intercalată o scenă străină oarecare, ci o anume amintire din copilărie: „Este miezul nopţii" — iată o constatare care leagă această revenire de punctul de plecare.

Descrierea readormirii este continuată în maniera specifică lui Proust: ceea ce ni se prezintă nu este modul cum se desfăşoară ea concret, ci ceea ce se poate întîmpla în general în timpul adormirii. De la o anumită scenă, el trece imediat la alta, pentru a surprinde astfel esenţa procesului adormirii.

La început este redată posibilitatea readormirii imediate, cu scurte momente de trezire; cel aţipit aude lambriul de lemn trosnind, deschide ochii şi în scurtul interval de timp al trezirii savurează atmosfera în care somnul a umplut totul în jur; apoi el se scufundă din nou în această atmosferă, se contopeşte cu ea.

Acum, cealaltă posibilitate a adormirii:

„Ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes

[1] „Nădejdea că va găsi alinare îi dă curaj să sufere. Chiar i s-a părut că aude paşi; paşii se apropie, apoi se îndepărtează. Şi raza de lumină ce se strecurase pe sub uşă a dispărut. E miezul nopţii; tocmai s-a stins gazul; ultima slugă a plecat şi el va trebui să stea toată noaptea, chinuindu-se fără leac." *(Ibidem, p. 4)*

terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipée le jour — date pour moi d'une ère nouvelle — où on les avait coupées"[1]

Așadar, în somn el retrăiește o fază de mult trecută a vieții, cînd mai purta bucle și îi era teamă că străunchiul îl va trage de ele; cît de intens este actualizată această epocă a copilăriei rezultă și din faptul că el uită ziua decisivă cînd buclele i-au fost tăiate. În somn au loc simultan două procese: situarea într-o fază trecută a vieții și, în același timp, retrăirea unei stări de teamă și a scenei care a provocat-o (Este tocmai ceea ce leagă această scenă cu simțămintele călătorului imaginat, ajuns într-un hotel străin.) Deșteptat de teama și amintirea străunchiului său, el realizează că pletele i-au fost tăiate cu multă vreme în urmă. Încheierea acestui fragment arată din nou cum amintirea perioadei copilăriei este atît de vie, încît atunci cînd readoarme, subiectul povestirii își protejează capul cu perna: „...mais par mesure de précaution, j'entourais complètement ma tête de mon oreiller avant de retourner dans le monde des rêves".[2] El nu mai este în această epocă trecută, și totuși rămîne în ea.

Mai există însă un fel de a adormi:

„...une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginais que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le rest des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée, il y avait quelques moments à

---

[1] „Sau retrăiam din nou, în somn, fără trudă, o vîrstă pentru totdeauna încheiată, a vieții mele primitive, regăseam vreuna din spaimele copilărești, ca aceea cînd unchiul meu mă trăgea de cîrlionți, spaimă care se risipise în ziua — pentru mine dată fixă a unei ere noi — în care acești cîrlionți îmi fuseseră tunși." *(Ibidem*, p. 5*)*

[2] „...dar ca precauțiune, înainte de-a mă reîntoarce în lumea viselor, îmi înfășuram tot capul în pernă". *(Idem)*

peine; ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille"[1].

În această scenă se împletesc diferite motive. Episodul se petrece în perioada maturității; depărtarea și apropierea se succed alternativ — o persoană închipuită (visată) îi poate apare chiar mai aproape decît toți ceilalți oameni. În fundal se conturează totodată gîndul că bucuria pe care pare să i-o dea iubirea unei femei este o iluzie și provine în realitate de la el însuși. Cum figura visată avea trăsăturile unei persoane cunoscute, el își propune să o reîntîlnească neapărat. Este intercalat apoi motivul călătoriei, mai exact cel al inutilității ei, deoarece vraja celor visate (închipuite) nu mai poate fi găsită în realitate. (Această temă este reluată în considerațiile sale teoretice asupra artei). Iar către final apare și motivul uitării; ce-i drept, cel ce visează și-a pus în gînd să reîntîlnească într-adevăr persoana visată, dar această hotărîre fermă se frînge imediat după deșteptare: „Peu à peu, son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve".[2]

Imediat după aceastră transcriere a impresiilor personale urmează afirmația cu un caracter mai general:

„Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes".[3]

Aceasta este prima justificare, încă voalată, a începutului romanului. Cel ce doarme nu este dependent de scurgerea neînduplecată a timpului, el posedă forța magică de a înșirui orele independent de ceea ce le precedă și le urmează (așa cum s-a văzut din exemplele precedente), de a ordona anii și lunile în felul său. Altfel spus: el nu se află la dis-

---

[1] „...în timpul somnului, dintr-o poziție greșită a coapsei mele, lua naștere o femeie. Plămădită din plăcerea pe care era cît pe-aci s-o gust, îmi închipuiam că ea îmi oferea plăcerea. Trupul meu care simțea în trupul ei propria-mi căldură, voia să se lipească de ea, și mă trezeam. Restul oamenilor mi se înfățișa foarte departe de această femeie pe care o părăsisem abia de cîteva clipe; obrazul mi-era încă fierbinte de sărutarea ei, trupul, încovoiat sub greutatea ei." (*Idem*)

[2] „Puțin cîte puțin, amintirea ei dispărea și uitam de fata visului meu". (*Idem*)

[3] „Un om care doarme ține în cerc, în jurul său, firul orelor, rînduiala anilor și a lumilor". (*Idem*)

creţia timpului, cum este cel aflat în stare de veghe, ci poate dispune liber de acesta. Aici este vizată de fapt activitatea povestitorului; el nu redă pur şi simplu nemijlocit ceea ce a trăit (Erlebtes), ci ceea ce îşi aminteşte (Erinnertes) şi extrage din adîncul său (Hervorgeholtes). Forţa amintirii şi fantezia celui adormit ţin de unul şi acelaşi lucru. A visa este un fel de a-ţi aduce aminte în mod creator. Pe lîngă aceasta, orice deşteptare este o conştientizare a propriei existenţe, sau, după cum spune cel adormit:

„Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre."[1]

Ceea ce nu înseamnă însă cîtuşi de puţin că această regăsire de sine din momentul deşteptării s-ar petrece cu aceeaşi exactitate cu care ai citit ceva pe un cadran. Şirul timpului se poate încîlci. Sînt prezentate astfel diferite posibilităţi; îndeosebi o anumită poziţie neobişnuită a corpului în somn poate produce dezorientarea celui trezit, care consideră, de pildă, că a adormit cu foarte puţin timp înainte, pe cînd somnul l-a surprins după o perioadă de insomnie, citind; sau, în cazul adormirii într-un fotoliu, acesta capătă puterea magică de a-l purta cu cea mai mare viteză prin timp şi spaţiu, astfel că la trezire el crede că se găseşte cu cîteva luni în urmă, pe alte meleaguri.

După această caracterizare a diferitelor posibilităţi de derutare a celui trezit, pe care le poate trăi oricine, povestitorul revine la propria-i trăire. Pasajul ce începe cu constatarea de ordin general „...un homme qui dort..." („cel care doarme...") poate fi desemnat drept o lărgire (Ausholen), menită în mod expres să nu-l fixeze pe cititor de experienţa particulară a povestitorului, ci să îl lase să pătrundă în ceea ce-l interesează, cu alte cuvinte, pentru a îngloba experienţele proprii ale cititorului în experienţele prezentate aici. Cu expresia „Mais il suffisait..." („Era

---

[1] „Le consultă din instinct cînd se trezeşte şi citeşte în ele, într-o clipă, punctul de pe pămînt pe care-l ocupă, timpul ce s-a scurs pînă ce s-a trezit; dar şirul lor poate să se încîlcească, să se rupă." *(Idem)*

însă de-ajuns...") începe descrierea unei experienţe personale a naratorului, constînd în aceea că somnul adînc îi destinde sufletul într-o aşa măsură, încît la deşteptare nu mai ştie unde se află, ba chiar nu-şi dă seama cine este.[1]

Contradicţia dintre situaţia precedentă şi cea prezentă constă în faptul că în prima cel abia deşteptat greşeşte în aprecierea locului şi a timpului în care se află, întrucît împrejurările exterioare îi erau neobişnuite, în timp ce acum povestitorul aflat în propriul său pat, într-un mediu intim, poate trăi o înstrăinare (Entäusserung) de atare proporţii datorită faptului că a dormit atît de profund, încît să nu mai poată realiza la deşteptare cine este, avînd un simţămînt indeterminat al existenţei, care poate fi atribuit şi unui animal, „...j'étais plus dénué que l'homme des cavernes..."(„...eram lipsit de orice, mai mult chiar decît omul cavernelor..."). Aici se petrece o regresie către începuturile umanităţii, clipă care marchează începutul procesului memorării în funcţia sa secundară (prima sa funcţie am aflat-o atunci cînd a fost vorba despre visuri). Ea trebuie acum să-l readucă pe subiect din aceste vremuri îndepărtate în prezent, să îl scoată din sfera „nimicului" (Nichts), actualizîndu-i locul unde a adormit: „je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation..."). („...într-o secundă străbăteam secole de civilizaţie...").

Înainte ca povestitorul să-şi descrie în continuare situaţia, el face o afirmaţie generală cu titlul de posibilitate.

---

[1] „Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendit entièrement mon esprit; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi et, quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal..."

(„Era însă de-ajuns ca, în propriul meu pat, somnul să-mi fie adînc şi să-mi destindă pe de-a-ntregul mintea, care părăsea atunci planul locului în care adormisem şi, cînd mă trezeam în toiul nopţii, cum nu ştiam unde mă aflam, în prima clipă nici nu realizam cine eram: aveam numai, în simplitatea lui primitivă, sentimentul existenţei, aşa cum acesta poate fremăta într-un animal..." *(Ibidem*, p. 6*)*

„Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles".[1]

Asistăm aici la un fel de reorientare transcendentală a privirii. Nu lucrurile sînt imuabile, ci gîndirea noastră le conferă această proprietate, considerîndu-le ca fiind mereu aceleași. Noi am putea adăuga aici: ea procedează astfel pentru a se orienta mai bine. Desigur, teza este însoțită aici de adverbul „poate". Mai tîrziu însă, același lucru va fi exprimat mai categoric. Totodată este enunțată aici teza proustiană că totul se află în mișcare, deoarece totul este expus timpului:

„...tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années".[2]

În acest vîrtej al lucrurilor dinaintea momentului regăsirii de sine a „eului", trebuie descoperită starea prezentă în care se află cel ce s-a deșteptat, amintirea prezentîndu-i aici cazurile posibile; desigur este vorba de o amintire preconștientă (vor-bewusste Erinnerung). Purtătorul ei este trupul.

„Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait."[3]

Încă înainte ca spiritul să revină deplin la starea de veghe, memoria trupului operează o selecție a scenelor trăite. La început naratorul își amintește baldachinul de deasupra patului din casa bunicilor din Combray și își spune: „Tiens, j'ai fini par m'endormir quoique maman ne soit

[1] „Poate că imobilitatea le este impusă lucrurilor din jur de certitudinea noastră că sînt ele și nu altele, de imobilitatea gîndului nostru față de ele." *(Ibidem,* p. 6)

[2] „...totul se învîrtea în jurul meu în întuneric: lucrurile, țările, anii" *(Ibidem,* p. 7).

[3] „Trupul meu, prea înțepenit ca să se miște, căuta, după natura oboselii sale, să repereze poziția membrelor, ca să conchidă din ea direcția zidului, locul mobilelor, ca să reconstruiască locuința în care se afla..." *(Ibidem,* p. 7)

pas venue me dire bonsoir..." [1] Aceasta este o referire la scena centrală a primei amintiri legate de Combray. Cel adormit este transpus în copilărie într-o așa măsură încît este cuprins de grija sărutului de „noapte bună" pe care mama i-l dădea înainte de a adormi.[2]. Bunicul e mort de multă vreme, dar trupul a păstrat mai bine decît spiritul memoria acelor locuri. Policandrul din porțelan de Boemia, căminul din marmură de Sienna sînt reactualizate prin intermediul memoriei trupului. Ceva petrecut cu multă vreme în urmă, asupra căruia gîndul pogoară arareori, devine dintr-o dată atît de prezent, încît cel ce visează retrăiește intens atmosfera în care s-a petrecut acea scenă.

Următorul episod are loc în odaia de la țară a doamnei Gilberte de Saint-Loup. După plimbare și înainte de cină, autorul obișnuia să se odihnească; acum, deșteptîndu-se în miezul nopții, el crede că se găsește în casa doamnei de Saint-Loup și că, întrucît a dormit prea mult, a scăpat masa de seară. În această amintire este anticipată perioada Swann. Doamna de Saint-Loup este Gilberte Swann — iubirea nefericită de tinerețe a lui Marcel — care mai tîrziu s-a măritat cu prietenul lui Marcel, Robert de Saint-Loup. Acesta din urmă este un reprezentant al vechii nobilimi pe linia Guermantes, care își face în acest fel apariția. Căsătoria nefericită a doamnei Saint-Loup, iubirea neîmpărtășită a lui Marcel țin de laitmotivul iubirii nefericite: sau, altfel spus, ele țin de imposibilitatea iubirii fericite, idee care străbate ciclul *În căutarea timpului pierdut*, în totalitatea sa.

Proust numește aceste amintiri nemijlocite, care își au punctul de plecare în percepțiile corporale, „évocations tournoyantes" (evocări confuze); ele durează doar cîteva secunde și fac trecerea către adevărata trezire. Fiecare dintre noi a avut experiențe similare și ele țin de o analiză

---

[1] „Iată, am sfîrșit prin a adormi, deși mama n-a venit să-mi spuie noapte bună..." *(Ibidem,* p. 6*)*

[2] Vezi în legătură cu aceasta frumoasa interpretare a lui Auerbach în *Mimesis*, A. Francke Verlag, A. G. Bern, 1946; în lb. română: Editura pentru literatura universală, București 1967, traducere I. Negoițescu.

fenomenologică a momentului deșteptării. Aici ele mai au rolul de a prefigura scenele care vor urma.

Începe apoi o nouă fază: trecerea de la această memorare involuntară la *reproducerea conștientă* a diferitelor localități în care a trăit povestitorul.

„Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil...".[1]

Erich Köhler a analizat în mod exemplar fragmentul referitor la aceste amintiri, realizînd o diviziune clară a lor[2]; deosebirea făcută între camera de iarnă și cea de vară este un prilej de actualizare a diferitelor fapte trăite; procesul care îl preocupă pe Proust este felul în care obișnuința îl familiarizează pe om cu ceea ce îi este străin. Căci problema apropierii prin „habitude" a ceea ce ne apare străin, neobișnuit, revine tot mereu în opera sa.

Faza secundă a amintirii, care urmează acelor „évocations tournoyantes" și care este desemnată de Proust drept „longues rêveries qui suivaient mon réveil" („lungile reverii care urmau deșteptării"), se încheie cu deșteptarea, cînd autorul reușește să se orienteze: „le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi..." („îngerul bun al certitudinii a oprit totul în jurul meu"). Acum el se lasă purtat de evocările memorării conștiente:

„...je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me

---

[1] „Dar revăzusem cînd una, cînd alta din odăile pe care le locuisem în viața mea, și sfîrșeam prin a mi le aminti pe toate, în lungile reverii care urmau deșteptării..." (Swann, *op. cit.*, p. 8)

[2] Erich Köhler, *Marcel Proust*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1958, p. 57 și urm. Întrebarea care apare aici este doar dacă amintirile conștiente pot fi considerate ca ținînd tot de acele „évocations tournoyantes", așa cum crede Köhler.

rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté".[1]

Aşa se încheie preludiul romanului. Aşadar, poate constitui descrierea momentului adormirii şi celui al deşteptării un început adecvat pentru această operă colosală? În ce măsură?

Chiar de la început ne surprinde stilul narativ al lui Proust, constînd într-o continuă lărgire a punctului de plecare, care în ochii cititorului naiv este doar prilejul unei digresiuni inoportune. El vrea să ajungă direct la subiect, fără să înţeleagă că acesta constă tocmai într-o atare permanentă lărgire. În cazul succesiunii: fluieratul trenului — cîntecul păsării — întinderea ţinutului — călătorul ce se grăbeşte către gară — despărţirea — începutul călătoriei — întoarcerea împăcată acasă, doar semnalul trenului este perceput efectiv, restul fiind fantezie; desigur, este vorba de plăsmuirile unei fantezii care ajută la limpezirea amintirii.

Cîntatul păsării îi sugerează autorului întinderea pădurii; întinderea ţinutului îi trezeşte amintirea călătoriei. Este redată astfel dispoziţia constitutivă unei călătorii, de parcă povestitorul ar putea-o urmări efectiv, nemijlocit. Important nu este ceea ce se întîmplă într-adevăr, faptele, ci reliefarea acelor momente care ţin efectiv de atmosfera călătoriei; acest lucru se petrece dincolo de descrierea procesului imaginat, dar în centru se situează şi aici funcţia amintirii. Călătorul ia cu sine amintirea mersului grăbit spre gară şi a despărţirii într-un cadru străin; totodată, aşteptarea clipelor cînd va cunoaşte noi localităţi, va trăi fapte neobişnuite. Toate acestea îl însoţesc în amintirea sa, inclusiv reîntoarcerea împăcată acasă. Percepînd fluieratul trenului, el îşi actualizează concomitent începerea călătoriei, speranţa unor trăiri noi, despărţirea şi întoarcerea acasă. Această

---

[1] „...petreceam cea mai mare parte din noapte aducîndu-mi aminte de viaţa noastră de altădată, la Combray, la mătuşa mea, la Balbec, la Paris, la Doncières, la Veneţia, şi în alte părţi încă, amintindu-mi de locurile, de fiinţele pe care le cunoscusem acolo, ce anume aflasem din ele, ce mi se povestea despre ele". (*Swann*, *op. cit.*, p. 10)

stratificare temporală este elementul cel mai incitant al prezentării. Trăirea obişnuită ţine de „acum" (Jetzt), de ceea ce este tocmai prezent în care se şi pierde, se dizolvă. Proust îl smulge pe cititor din această pierdere de sine în prezent (Jetzt-Verlorenheit). În aceeaşi frază coexistă prezentul (fluieratul trenului — graba călătorului către gară) ca şi trecutul (amintirea cîntecului păsării din pădure) şi viitorul (aşteptarea viitoarelor trăiri ale călătorului); acest întreg colaj poate fi totuşi conceput ca ceva trecut, deoarece el este transpus în dimensiunea amintirii. Episodul călătoriei este prezentat ca ceva trăit la modul imediat şi totodată ca amintire:

„...le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir...".[1]

Scurgerea este descrisă în mişcarea ei actuală şi, totodată, în forma pe care o va dobîndi în amintire. Acesta este un procedeu caracteristic lui Proust, asupra căruia vom mai reveni: cuplarea prezentului, trecutului şi viitorului, specifică datorită prezenţei concomitente a trei ipostaze temporale.

Raportîndu-ne la schema temporală a lui Husserl[2], putem spune că asistăm la o continuă scufundare a acelui „acum" care a fost tocmai prezent. El mai este surprins doar pentru cîteva clipe, căci se scufundă tot mai adînc, pînă cînd dispare din sfera a ceea ce poate fi sesizat cu claritate, devenind tot mai greu accesibil amintirii. (Nu trebuie privită critic neutralitatea acestei prezentări în raport cu conţinuturile, căci din ceea ce a dispărut de multă vreme ne mai rămîn cîteva lucruri foarte aproape datorită încărcăturii lor de semnificaţie.)

Acestei scufundări i se opune Proust atunci cînd, păstrînd pluridimensionalitatea timpului, el încearcă să o cuprindă concomitent. În impresionanta sa lucrare dedicată

---

[1] „...cărarea pe care el o apucă i se va întipări în amintire..." (*Ibidem*, p. 4)

[2] Edmund Husserl, *Vorlesungen zum inneren Zeitbewusstsein*, editor Martin Heidegger în „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", vol. IX.

lui Proust, H. R. Jauss [1] a degajat în mod exemplar dubla semnificaţie a eului în calitate de subiect şi apoi de obiect al amintirii, în relaţia lor reciprocă. Acest raport vizează în ultimă instanţă încercarea de a reda cu acelaşi grad de prezenţă (Gleich — Gegenwärtigkeit) cele trei stări temporale. Concomitenţa lor aparent imposibilă trebuie făcută posibilă. Am putea spune că acesta este scopul pe care-l urmăreşte întreaga operă, că ea exprimă dificultăţile care se opun atingerii sale, precum şi depăşirea lor posibilă: în acest context, episodul cu madlena constituie scena-cheie.

Tot în legătură cu acest lucru stă şi faptul — la care ne-am referit deja —, că cititorului i se cere să se situeze înăuntrul evenimentului şi, totodată, să reflecteze din afară asupra lui. Această scindare a poziţiei cititorului, această îngemănare dintre nemijlocire şi mediere, apropiere şi distanţare este redată prin dedublarea eului în subiect şi obiect al amintirii. Desigur, eul ca subiect nu este în mod necesar totodată un eu care reflectează. Există chiar un gen de amintire care nu face decît să repete, reluînd încă o dată trecutul. Dacă eul are la Proust în esenţă caracterul unui eu reflectiv, aceasta se datorează faptului că el nu vrea doar să „repete" ceea ce s-a întîmplat odată, ci să-l „readucă" în sensul riguros al cuvîntului, aşadar să-l preia, să-l facă transparent, să-l înţeleagă.

După părerea mea, Proust a fost unul dintre primii care a înţeles că arta secolului nostru nu se poate mişca în sfera nemijlocirii, că artistul trebuie să reflecteze asupra gestului său şi să-l determine şi pe receptorul mesajului său artistic la aceeaşi atitudine. Iată un fenomen care nu se limitează cîtuşi de puţin la domeniul romanului, ci este în egală măsură valabil pentru lirică sau dramă şi chiar pentru acele arte ce par să contrazică acest lucru: pictura [2], muzica şi chiar

---

1. H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts, „À la recherche du temps perdu"* în „Heidelberger Forschungen", vol. 3, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1955, cap. 2, p. 54 şi urm; îndeosebi motivul călătorului, p. 64 şi urm.

2 Vezi şi Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main, 1960, capitolul „Întreaga artă modernă este reflexivă" (p. 17), precum şi următorul capitol despre Picasso.

sculptura. Intenţia lui Proust de a surprinde în povestire totalitatea, aşa cum apare ea de pildă în amintirea diverselor locuri în care a înnoptat, se leagă tocmai de revendicarea prezenţei simultane a dimensiunilor eterogene ale timpului.

Dacă aruncăm o privire asupra începutului povestirii, observăm că descrierea momentului adormirii şi a celui al deşteptării urmăreşte mai mult decît s-ar părea la prima vedere. Orice deşteptare este o reamintire de sine, prin care este restabilită identitatea individului după sincopa stării de inconştienţă. Apoi, re-amintirea primeşte în timpul visării o funcţie creatoare, putîndu-se sustrage constrîngerii curgerii lineare a timpului. Cel ce doarme poate fi transferat din ipostaza de om al cavernelor direct în actualitate. De asemenea, el poate dispune de locurile cele mai diverse din spaţiu.

Deşteptarea ne conduce spre o perioadă a vieţii care în însăşi esenţa ei reprezintă o deşteptare: *copilăria*. În cele din urmă este conturată acea deşteptare în care viaţa îşi găseşte împlinirea: *vocaţia*; ea trebuie găsită, descoperită. Întregul roman poate fi conceput ca o istorie a unei atari „vocation invisible".[1] Creaţia artistică reprezintă realizarea propriu-zisă a posibilităţii re-amintirii. Pentru înţelegerea acestei teze este necesară abordarea teoriei artei dezvoltată în cadrul romanului însuşi. În felul acesta, facem un salt de la începutul operei la finalul ei; şi punem totodată în evidenţă caracterul reflexiv al operei.

Proust face aceste consideraţii înaintea marii scene finale, „Balul mascat al timpului", mai exact după ce, prin fenomenul repetitiv al acelei „mémoire involontaire", pe drumul spre prinţul de Guermantes, pentru a participa la matineul dat de acesta, şi în timpul aşteptării în bibliotecă (pînă ce se sfîrşeşte prima bucată muzicală), povestitorul trece de la convingerea neputinţei sale de a scrie[2] la

[1] Vezi în acest sens consideraţiile pertinente ale lui Jauss, *op. cit*, p. 187 şi urm.

[2] „...mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature" („părerea mea de rău de a nu avea aptitudini pentru literatură"), Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 1, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 50.

aceea că în sfîrşit a sosit momentul în care se poate apuca de lucru.

Scenele acestea de „mémoire involontaire" au un efect declanşator, deoarece îl fac pe povestitor conştient de faptul că evenimentele ce s-au scurs, aparent irevocabil pierdute, se păstrează încă în el şi că, prin povestire, există posibilitatea de a le reţine şi de a le salva de la pieirea definitivă. În această clipă de dinaintea finalului, cititorul se încrede deja în roman şi nu există pericolul ca prin teoretizare atenţia sa să fie deviată cu forţa pe un anume făgaş şi astfel ca apropierea sa de operă să fie împiedicată. Am văzut încă atunci cînd analizam începutul povestirii, că nemijlocirea şi medierea apar împreună; totuşi, o teorie despre ceea ce trebuie să fie un roman înainte ca acesta să existe ar fi însemnat o îndoielnică mutare de accent asupra teoreticului. Pentru povestitor, dimpotrivă, reflecţia asupra a ceea ce urmează să creeze este premisa acestei creaţii înseşi. În această reînnodare a finalului (pentru cititor şi pentru *eul* care-şi aminteşte) cu începutul (pentru povestitor şi pentru *eul* evocat) se realizează o îngemănare aparte a întregului.

Iată de ce nu este cîtuşi de puţin întîmplător că tocmai în acest context povestitorul abordează interesul său pentru visare, interes pe care l-am constatat încă pe cînd analizam începutul romanului. Ceea ce-l atrage spre visare este eliberarea de timp, mai exact spus faptul că în vis există posibilitatea concentrării lui (Zeit-Raffen). Procese care altfel durează ani, se scurg acum cu „vitesse prodigieuse" [1]. Laitmotivul este următorul: „c'était... par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné" [2].

---

[1] „...ils (les rêves) réalisent ce qu'on appellerait vulgairement vous mettre une femme dans la peau, jusqu'à nous faire passionnément aimer pendant un sommeil de quelques minutes une laide, ce qui dans la vie réelle eût demandé des années d'habitude, de collage..." („...ele/visele — n. trad./ izbutesc să te facă ceea ce s-ar numi în limbaj vulgar să te îndrăgosteşti lulea, ba chiar să iubeşti cu înfăcărare, de-a lungul unui somn de cîteva minute, o femeie urîtă, lucru care ar fi cerut în viaţa reală ani de obişnuinţă, de colaj." *(Ibidem*, p. 56*)*

[2] „Şi poate că Visul mă fascinase, de asemenea datorită felului formidabil în care se joacă cu Timpul". *(Ibidem*, p. 52*)*

Descoperirea a ceea ce este aparent definitiv scufundat face legătura între vis și amintire — lucru care concorda întru totul cu analiza făcută la început. Firește, visul nu este decît o prevestire a ceea ce poate realiza memoria însăși. El permite aducerea trecutului într-o apropiere care ne acaparează cu totul numai în timpul somnului; după deșteptare, trecutul alunecă din nou în vechea-i depărtare. Acesta este motivul pentru care Proust spune: „...jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu" [1].

Cealaltă componentă a visului, care va fi de o importanță hotăritoare pentru artist, este experiența trăită conform căreia realitatea nu este ceva ce se află obiectiv în fața noastră, ci ceva instituit mental. [2] (În analiza începutului romanului am desemnat acest lucru ca semnificativ pentru atitudinea transcendentală a lui Proust.) Tot ceea ce omul trăiește în vis, în modul cel mai limpede, mai viu, nu este altceva decît plăsmuirea sa. (În ce măsură în această plăsmuire intră ceva trăit, reprezintă aici o chestiune secundară, dar modul în care este el transformat, modelat îl atrage nespus.) Dacă omul poate produce în vis, ca prin farmec, o „realitate", nu este oare acesta un imbold pentru artist de a da naștere în opera sa de asemenea unei „realități"?

Urmînd acest șir, Proust ajunge la enunțarea următoarei teze fundamentale: „Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit". [3] Să prezentăm pe scurt această viziune și consecințele ei asupra artei lui Proust.

Așa-numita artă fidelă adevărului, realistă, „l'art de notation", este o non-artă, consideră el. De ce?

„Peu à peu, conservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes, où ne reste rien de ce

---

[1] „...pînă la a ne da impresia, greșită dealtfel, că erau una dintre modalitățile de a regăsi Timpul pierdut". *(Ibidem,* p. 52*)*

[2] „...(contribuise) să mă convingă de caracterul pur mental al realității". *(Ibidem,* p. 55*)*

[3] „Îmi dădusem seama că numai perceperea grosolană și eronată plasează totul în obiect, pe cînd totul se află în spirit". *(Ibiaem,* p. 52*)*

que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité, et c'est ce mensonge-là que ne ferait que reproduire un art soi-disant ,vécu', simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain de ce que nos yeux voient et de ce que notre intelligence constate, qu'on se demande où celui qui s'y livre trouve l'étincelle joyeuse et motrice, capable de le mettre en train et de le faire avancer dans sa besogne." [1]

O atare artă crede că printr-o „fidelă" redare a impresiilor reținute de memorie reușește reproducerea a ceea ce a fost într-adevăr trăit. Din ce cauză se îndîrjește Proust împotriva acestei posibilități? El dă un exemplu de redare „fidelă", citind din Jurnalul fraților Goncourt, care i-a căzut în mînă întîmplător, cu prilejul unei vizite la Gilberte de Saint-Loup. Este vorba de descrierea unei serate la Madame Verdurin. Celor descrise în acest jurnal el le opune ceea ce a trăit el însuși la acea serată. În prima clipă s-ar părea că Proust însuși nu ar face altceva decît să rețină cele văzute printr-o descriere cît mai fidel posibilă. Oare nu încearcă și el fixarea prin memorie a celor întîmplate? În ce constă atunci deosebirea dintre modul său de raportare față de un eveniment trecut și cel al „realiștilor scrupuloși"?

Realiștii rămîn la anumite detalii. Aici însă se poate aduce obiecția că Proust însuși recurge frecvent la detalii, mai exact, că posedă darul de a face cu ajutorul detaliului ca ceva să ne devină prezent; că, așadar, este inexplicabilă critica sa atît de violentă la adresa folosirii detaliilor, încît acestea să fie desemnate „la chaîne de toutes ces expressions inexactes", drept minciuni care nu pot să redea pretinsul fapt trăit.

---

[1] „Puțin cîte puțin, păstrat de către memorie, lanțul tuturor impresiilor inexacte, în care nu rămîne nimic din ceea ce am simțit într-adevăr, ne constituie gîndirea, viața, realitatea, și numai pe această minciună ar reproduce-o o artă așa-zis „trăită", simplă ca viața, fără frumusețe, repetiție de prisos și atît de plictisitoare și de zadarnică a ceea ce ochii noștri văd și mintea noastră constată, încît te întrebi unde găsește cel ce i se consacră scînteia zglobie și motrice, capabilă să-l pună în mișcare și să-l facă să progreseze în munca sa." *(Ibidem*, p. 29)

Descoperim aici o opoziţie concludentă: între ceea ce a fost trăit şi asimilat ca experienţă (das Erfahrene) şi ceea ce a fost doar trăit (das Erlebte). Ce vrea ea să exprime? În trăirea cotidiană sîntem cu totul acaparaţi de ceea ce ni se întîmplă, de ceea ce avem de făcut şi de rezolvat. Aşa-zisa multitudine de impresii ne acaparează cu totul, chiar şi atunci cînd nu este vorba decît de continua repetare a unui fapt cotidian. Obişnuinţa constituie dimensiunea în care ne mişcăm. Obişnuitul reprezintă ceea ce este ştiut deja, asupra căruia nu trebuie să stăruim şi care, prin urmare, nici nu ne satisface în fond. În căutarea unei satisfacţii aparente, curiozitatea ne împinge către ceea ce e inedit; deşi, în felul acesta nu facem decît să ne amăgim. Nu căutăm neobişnuitul propriu-zis, din simplul motiv că acesta ne-ar îndemna la întrebări pe care căutăm să le evităm. Ceea ce ne preocupă într-adevăr este ceea ce pare, fără să fie într-adevăr nou. Apetitul, în continuă creştere, pentru călătorii, ţine tocmai de acest fenomen. Opinia comună este că prin călătorie îţi cade în poală ceea ce, fiind prea leneş, nu poţi să realizezi prin efort propriu. În realitate, în acest gen de voiaj nu afli decît ceea ce ştiai deja de multă vreme. Deoarece omului mediu îi este greu să ajungă prin strădanie proprie la înţelegerea a ceva într-adevăr nou, pretinsul nou este raportat la lucrurile deja ştiute sau — atunci cînd acest lucru nu este posibil — este eliminat ca o bizarerie. Ce face deci acea „littérature de notations" criticată de Proust? Ea vrea să dea impresia că reţine ceea ce a fost experimentat într-adevăr şi să identifice aceasta cu realitatea. Diferitele detalii care sînt date se acordă perfect şi totuşi sînt false. Din ce cauză? Deoarece premisa însăşi a acestui tip de literatură este greşită. Ea ar putea fi formulată astfel: totul rezidă în obiect. Scriitorul trebuie doar să se apropie de acesta şi să reuşească o descriere cît mai exactă a sa pentru a avea ceea ce a fost trăit într-adevăr sau, mai simplu spus, realitatea însăşi. Acestei premise Proust îi opune propria sa teză, care a constituit punctul nostru de plecare: „tout est dans l'esprit". Cum trebuie înţeles acest lucru? Ce înseamnă aici „esprit"? Este vorba cumva de o putere secretă care poate institui orice? Dacă aşa ar sta lucrurile, atunci nu s-ar înţe-

lege de ce Proust acordă o importanță atît de mare nuanței exacte, detaliului potrivit.

Să luăm un exemplu simplu. Să presupunem că cineva se află într-un oraș nou și merge pentru prima dată pe o străduță pentru a căuta o persoană, cunoscută de curînd în timpul unei călătorii. Există posibilitatea ca cel care caută să descrie exact această stradă, stilul în care sînt clădite casele, configurația micilor grădini din fața lor ș.a.m.d. Aceste aspecte nu sînt însă hotărîtoare. Importantă este dispoziția, așteptarea cu care caută el casa sau dacă acest prim drum nu este cumva începutul unui nou capitol din viața sa, precum și tot ceea ce se leagă de această întîlnire: speranță, dezamăgire, suferință, emoții, bucurie, anticiparea despărțirii definitive etc. Ceea ce înseamnă această străduță nu derivă, așadar, din existența ei obiectuală, ci din modul în care ea pătrunde în lumea cuiva și ajunge, într-o bună zi, să aparțină acestei lumi, astfel încît — chiar dacă de zeci de ani respectivul individ nu a mai călcat în respectivul oraș — ea nu mai poate fi eliminată din viața sa. Toate amănuntele ce le poate da acel om pentru a-i ilustra unui al treilea strada respectivă își primesc semnificația nu de la obiect, ci de la orizontul de semnificație (Bedeutungshorizont) al subiectului. Aceasta înseamnă la Proust „esprit": este ceea ce dă semnificație și o înțelege pe aceasta. El este, așadar, opusul a ceea ce este denumit „objet", care de la sine nu poate întemeia nici o semnificație, ci poate deveni doar agentul semnificației prin intermediul spiritului. Faptul că ceva este văzut sub raportul spiritului vrea să însemne că acest ceva aparține orizontului de experiență al eului, că poartă pecetea acestuia. Prioritatea lui „esprit" înseamnă tocmai descoperirea a acelui „ceva" ce ține în mod real de viața unui om și care a pătruns în lumea sa. Doar de acesta trebuie să se ocupe artistul. Analizînd descrierile proustiene, devine de îndată limpede că ele surprind numai momentele și detaliile de primă importanță pentru viața respectivului personaj.

De pildă descrierea sufrageriei din Balbec, la o anumită oră a zilei, într-o anumită lumină, se justifică numai dacă ea reușește să evoce o situație trăită; aceasta poate fi extrasă din sincretismul trăirii tocmai datorită relevanței sale afec-

tive pentru acel loc. Din mulțimea detaliilor sînt surprinse doar cele reprezentative pentru atmosfera specifică situației trăite și care o pot reînvia. Nu multitudinea detaliilor este hotărîtoare — ceea ce Proust reproșează dealtfel acelei „littérature de notations" — ci forța lor de expresie. Cum poate fi însă distins ceea ce este relevant de ceea ce este irelevant sau de ceea ce este foarte puțin relevant? După Proust, ar exista un mijloc infailibil: amintirea. Ceea ce este lipsit de importanță nu rezistă uitării; ceea ce însă rezistă amintirii și o domină este faptul într-adevăr trăit, spre deosebire de cel trăit fără a fi asimilat. Adevărata menire a artistului este de a reține primul tip de fapte și de a le transfera în cuvînt; în măsura în care reușește acest lucru, el poate spune: „La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature". [1]

Proust răstoarnă binecunoscuta teză a primatului vieții și a caracterului pur reflexiv al literaturii, conform căruia aceasta din urmă ar putea crea doar cu mult efort iluzia vieții. Arta nu este o copie a vieții, ci dimpotrivă, abia în artă viața se împlinește pe sine. Fără artă, omul nu-și poate înțelege viața, ci se pierde în clipa spontan trăită, în efemer, neputînd aduce nici un fel de unitate în succesiunea de momente prezente. Pseudounitatea ar consta în zăbovirea, prin obișnuință — după cum s-a spus — asupra a ceea ce revine permanent. Iată motivul pentru care obișnuitul, consideră Proust, se cere ocolit. Artistul trebuie să se opună obișnuinței și a caracterului ei falsificator. [2] O formă de

---

[1] „Adevărata viață, viața în sfîrșit descoperită și lămurită, în consecință singura viață într-adevăr trăită, este literatura" *(Ibidem*, p. 29*)*.

[2] În redarea conversațiilor el spune: „Plus que tout, écarterais ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent, ces paroles pleines d'humour, comme on en dit dans la conversation, et qu'après une longue conversation avec les autres on continue à s'adresser facticement à soi-même et qui nous remplissent l'esprit de mensonges. . ." („Mai mult decît orice aș înlătura acele cuvinte pe care le aleg mai curînd buzele decît spiritul, acele cuvinte pline de umor, ce se iscă în conversație, și pe care, după o lungă conversație cu ceilalți, continui să ți le adresezi în mod factic, umplîndu-ți mintea cu minciuni. . ."). *(Ibidem*, p. 32*)*.

declanşare a unui atare atac constă în păstrarea caracterului primar al impresiei trăite, pentru ca acesta să nu pălească. În acest context Proust spune:

„Dans les moments mêmes où nous sommes les spectateurs les plus désintéressés de la nature, de la société, de l'amour, de l'art lui-même, comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue..." .[1]

Din acest pasaj rezultă despre ce va fi vorba în continuare: de a înțelege ceea ce se petrece în noi. Nu este suficientă, aşadar, conservarea într-un grad cît mai pur posibil a impresiei avute — deşi şi acest aspect este important şi trebuie să se tindă către el — ci trebuie să înțelegem ceea ce se întîmplă în această trăire; dar acest lucru nu-l putem face niciodată prin referire la evenimentul obiectiv, ci doar prin regresul la faptul trăit de noi înşine. Acest regres nu poate fi înfăptuit în timpul trăirii nemijlocite (Erfahrung), ci abia pe urmă, în mediul amintirii.

Frumusețea regiunii de la Balbec, fericirea iubirii pentru Albertine s-ar dezvălui nu în trăirea nemijlocită a acestor simțăminte, ci doar în amintirea care le repetă, prin care noi cîştigăm distanță, perspectivă față de ele şi, ceea ce este hotărîtor pentru Proust, posibilitatea unei analize comprehensive. Atîta timp cît luăm în considerare numai momentul nemijlocit al evocării, nu l-am înțeles pe Proust şi nici intenția sa. Ce-i drept, aceste descrieri relevă unicitatea artei sale,

---

[1] „Chiar în momentele cînd sîntem spectatorii cei mai nepăsători față de natură, de societate, de dragoste, de artă însăşi, întrucît orice impresie este dublă, jumătate cuprinsă în obiectul respectiv, continuată în noi prin jumătatea cealaltă, pe care numai noi am putea s-o cunoaştem, ne grăbim să o trecem cu vederea pe aceasta, adică singura de care ar trebui să ne legăm, şi nu ținem seama decît de cealaltă jumătate care, neputînd fi aprofundată deoarece e exterioară, nu ne va pretinde nici o trudă..." (*Ibidem*, pp. 23—24)

dar, ţinînd cont de intenţia autorului ei, nu trebuie să rămînem în mod rigid la un astfel de moment, ci, prin el să ajungem să înţelegem ceea ce se petrece înăuntrul său (das Sichereignende); aşadar, nu doar să-l percepem şi să ne delectăm cu această percepţie. Readucerea la suprafaţă a ceva de mult trecut şi care la început pare adesea lipsit de importanţă trebuie să conducă la înţelegerea, prin mijlocirea acestei repetiţii, a faptului odată trăit. De aceea, arată el în mod expres, repetarea unei călătorii, pentru a afla cum a acţionat Veneţia asupra lui prima oară cînd a vizitat-o, era lipsită de sens. Ceea ce ar putea obţine în felul acesta ar fi doar impresii nemijlocite; el nu mai este în el însuşi, ci orientat către obiect; or, privirea sa trebuie să se curbeze, să se aplece asupra adîncului din sine şi să-l dezvăluie pe acesta ca ceea ce a fost trăit (Erfahren-gewesene); iată motivul pentru care Proust vorbeşte despre întunericul ce trebuie depăşit.

„Des impressions, telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir au contact d'une jouissance directe qui a été impuissante à les faire naître. La seule manière de les goûter davantage c'était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c'est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs." [1]

Sau, într-un alt loc:

„... il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel". [2]

---

[1] „Impresii ca acelea pe care căutam să le fixez, nu puteau decît să pălească în contact cu o plăcere nemijlocită, care nu fusese în stare să le dea naştere. Singura cale de a le împărtăşi mai mult era să caut să le cunosc cît mai bine acolo unde se aflau, adică în mine însumi, să le lămuresc pînă în adîncurile lor." *(Ibidem*, p. 268*)*

[2] „...trebuie să încerc să interpretez impresiile ca pe indiciile a tot atîtea legi şi idei, străduindu-mă să gîndesc, adică să scot din penumbră ceea ce simţisem, transformîndu-l într-un echivalent spiritual" *(Ibidem*, vol. II, p. 6*)*

Orientarea către subiect este precizată ca regres către ceea ce se află în profunzimea sa. „La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu...". [1] Lucru demonstrat pe exemplul sunetului făcut de linguri cînd loveau farfuriile. Această trăire care se repetă este mai importantă pentru povestitor decît nenumăratele discuţii purtate la masa respectivă. Domeniul manifestărilor intenţionate ale inteligenţei ţine, aşadar, de „apparence", cu care arta are prea puţin de-a face, căci ea este mai degrabă „la soumission à la réalité intérieure". [2]

Toţi oamenii au trăiri, dar referirea la ele nu realizează nimic; acestea trebuie explicate, lămurite, interpretate, iar această activitate o realizează raţiunea (l'intélligence). Proust recurge la imaginea plăcii fotografice (cliché). Ea este pur şi simplu o placă neagră atîta timp cît nu este adusă în faţa unei lămpi care face vizibil ceea ce a fost developat. Funcţia acestei „lămpi" (lumini) o îndeplineşte, conform filozofiei tradiţionale a occidentului, raţiunea umană, aşa-zisa *lumen naturale*. Fireşte, această funcţie este examinată aici în primul rînd din perspectiva înţelegerii şi a explicării propriilor trăiri. Metafora clişeului este de asemenea raportată în mod expres la faptul că clişeul trebuie privit invers, ceea ce înseamnă că el trebuie făcut accesibil în calitate de trecut. [3] Foarte puţini oameni ajung la o astfel de iluminare retroactivă a propriei vieţi. Ce-i drept, ei trec permanent prin astfel de experienţe, dar nu ştiu ce li se întîmplă în atari momente.

Astfel legătura dintre artă şi viaţă capătă o nouă justificare: „Ce que nous n'avons pas eu a déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clar avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons

[1] „Realitatea pe care trebuia s-o exprimi, îmi dădeam acum seama, consta nu în aparenţa subiectului, ci într-o profunzime unde această aparenţă are puţină însemnătate..." *(Ibidem*, p. 11*)*

[2] „supunerea faţă de realitatea interioară" *(Idem)*.

[3] „On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil a certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe,

de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres". [1]

Viaţa s-ar împlini, aşadar, abia prin repetiţie.

Abandonarea de sine în sfera nemijlocitului este o cale de sustragere de la această sarcină, pusă nouă tuturor. Abia prin repetare ne este dată posibilitatea de a ne înţelege într-adevăr pe noi înşine. Proust vorbeşte despre această sarcină comparînd-o cu aceea a descifrării unei inscripţii hieroglifice. Astfel, el poate să afirme (ceea ce a constituit şi punctul nostru de plecare):

„La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature." [2]

Or, aceasta reprezintă inversarea concepţiei obişnuite care situează în prim plan viaţa iar literatura este considerată cel mult un apendice. Totodată este demascată literatura de notaţii care tinde către dedublarea, reproducerea simplă a faptului cîndva trăit. O astfel de duplicare este de prisos şi lipsită de sens, căci faptul trăit nu trebuie repetat prin reprezentarea artistică, ci supus unei transformări ca urmare a înţelegerii sale. Ajungem astfel să abordăm un aspect hotărîtor al viziunii lui Proust: trăirea individuală este relevantă numai în măsura în care prin ea se relevă ceva de ordinul generalului. Acest joc de ansamblu al individualului cu generalul, de care ne-am lovit chiar la începutul romanului, este ridicat aici la rangul de teză. Nu de particular ca atare

---

et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle, l'a éclairé, quand elles l'a intelectualisé, on distingue, et avec quelle peine la figure de ce qu'on a senti." („Simţi, dar ceea ce ai simţit este asemănător anumitor clişee care rămîn negre atîta timp cît nu sînt puse lîngă o lampă, şi la care trebuie să te uiţi de asemenea întorcîndu-le pe dos; nu ştii ce reprezintă atîta timp cît nu ai apropiat simţirea de inteligenţă. Numai atunci cînd aceasta a lămurit-o, cînd a intelectualizat-o, distingi — şi cu cîtă trudă — aspectul a ceea ce ai simţit.") *(Ibidem*, p. 31*)*

[1] „Ceea ce n-am avut de descifrat, de lămurit printr-un efort personal, ceea ce fusese limpede dinainte, nu ne aparţine. Nu irumpe din noi decît ceea ce scoatem din bezna ce fiinţează în noi şi pe care alţii nu o cunosc." *(Ibidem*, p. 8*)*

[2] „Adevărata viaţă, viaţa în sfîrşit descoperită şi lămurită, în consecinţă singura viaţă într-adevăr trăită, este literatura." *(Ibidem*, p. 20*)*

trebuie să se ocupe scriitorul, ci de acel particular prin care ceva de ordinul generalului ne devine accesibil.

„Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie...". [1]

Această intenţie a artistului, şi anume de a dobîndi claritate asupra vieţii sale [2], ar trebui să-l anime pe fiecare om. Inversarea viziunii cotidiene asupra acestui aspect, viziune conform căreia arta nu poate fi decît un reflex palid al vieţii adevărate, atinge aici punctul extrem. Aşadar, nu există, pe de o parte, realul (adevăratul), faptul trăit şi, pe de altă parte, arta, ca încercare de copiere a respectivei trăiri, ci aceasta din urmă constituie actul prin care subiectului i se relevă semnificaţia evenimentelor prin care a trecut. Abia prin această limpezire faptul trăit revine la sine. Despre cei ce nu încearcă acest lucru nu se poate spune că au trăit cu adevărat. Arta şi viaţa nu pot fi despărţite; ceea ce poate fi separat este doar viaţa care nu s-a împlinit de cea care s-a realizat prin această înţelegere de sine. Iată de ce Proust poate spune:

„En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être

---

[1] „Dar această descoperire la care arta ne putea duce nu era oare, în fond, aceea ce ar trebui să ne fie lucrul cel mai preţios, şi care ne rămîne de obicei necunoscut pentru totdeauna, viaţa noastră adevărată..." *(Ibidem, p. 9)*

[2] Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. („Cît despre cartea lăuntrică a acestor semne necunoscute [semne în relief, după cît se părea, pe care atenţia mea explorîndu-mi inconştientul era pe cale să le cerceteze, să le lovească, să le dea ocol, ca un scafandru care explorează] la a cărei citire nimeni nu mă putea ajuta cu vreo regulă, citirea ei consta într-un act de creaţie, unde nici suplinirea şi nici chiar colaborarea nu sînt posibile.") *(Ibidem, p. 7)*

pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice-versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur." [1]

Acaparat de descrieri, intrînd în detaliul unic și lăsîndu-se prins de farmecul său, cititorul este determinat de povestitor să-și îndrepte totodată atenția către general; cu alte cuvinte, i se cere să fie totodată cu gîndul la povestitor și la propria-i persoană, să-și vadă propria viață din perspectiva generalului. Așa cum povestitorul își relevă și își interpretează propriul trecut, la fel trebuie să facă și cititorul; el nu trebuie să-și refuleze trecutul, ci să-l ridice la nivelul înțelegerii. Faptul trăit nu trebuie considerat ca opac, ci încărcat cu un sens care trebuie scos la lumină.

Dacă se ia în considerație numai faptul că în lectură cititorul se orientează asupra propriei vieți, atunci s-ar putea crede că o astfel de literatură particularizează. Pentru Proust însă, lucrurile stau tocmai invers. O astfel de înțelegere a propriei vieți dă posibilitatea înțelegerii vieții celorlalți și a stabilirii comunicării cu ei. Abia în felul acesta ne dăm seama de însemnătatea viziunii („vision") asupra lumii a unui om. „... car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision". [2] Varietatea modurilor posibile de apariție ale lumii devine clară abia atunci cînd înțelegem felul în care ea se constituie la nivelul conștiinței. Este o coincidență ciudată, dar nu mai puțin adevărată, că această problemă se află totodată în centrul filozofiei lui Husserl, Proust

---

[1] „În realitate, fiecare cititor este, cînd citește, propriul său lector. Lucrarea scriitorului nu este decît un fel de instrument optic pe care-l oferă cititorului, spre a-i da posibilitatea să descopere ceea ce, fără această carte, n-ar fi văzut poate în sine însuși. Recunoașterea de către cititor, în el însuși, a ceea ce spune cartea constituie o dovadă a adevărului ei, și viceversa, cel puțin într-o anumită măsură, diferența între cele două texte putînd adeseori fi imputată nu scriitorului, ci cititorului" *(Ibidem*, p. 51*)*.

[2] „...căci stilul pentru un scriitor, la fel ca și culoarea pentru un pictor nu este o chestiune de tehnică, ci de viziune" *(Ibidem*, p. 29*)*.

abordînd-o într-un mod paralel şi independent de acesta; mai mult, el vorbeşte despre idealism într-un mod asemănător cu Husserl. Desigur, în spatele amîndurora se află Kant.

Prin artă putem aşadar sesiza diferitele moduri de a vedea lucrurile şi nu rămînem la reprezentarea naivă după care doar a noastră ar fi posibilă:

„Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini..." [1]

Arta nu ne mijloceşte doar pe noi înşine şi viaţa noastră, ci este totodată mediatorul dintre noi şi ceilalţi oameni, înlesnind pătrunderea în diferite lumi, comunicarea dintre acestea.

Spuneam mai devreme că amintirii i-ar reveni o importanţă deosebită în această concepţie asupra artei, ba mai mult, ea ar fi premisa creaţiei artistice. Să explicăm acum mai bine cele spuse. Consideraţiile lui Proust asupra esenţei artei (poeziei) nu se ivesc din întîmplare tocmai acolo unde survin o serie de amintiri spontane. De aceea, să abordăm pe scurt, pentru a explica, un anumit tip de amintire care se derulează aici.

Primul tip de amintire legat de Combray evocă scena sărutului de „noapte bună", la început refuzat, şi a momentului în care părinţii totuşi cedează, dîndu-şi seama cît de tulburat este copilul. Să citām reflecţia asupra acestei scene. Teama de pedeapsa tatălui sever se transformă în

---

[1] „Numai prin artă putem să ieşim din noi, să aflăm ce vede altcineva din acel univers care nu este acelaşi cu al nostru şi ale cărui peisaje ne-ar fi rămas tot atît de necunoscute ca şi cele ce pot exista în lună. Datorită artei, în loc de a vedea o singură lume, a noastră, o vedem multiplicîndu-se, şi cîţi artişti autentici există, tot atîtea lumi ni se înfăţişează, mai deosebite unele de altele decît cele ce se rotesc în infinit." (*Ibidem*, p. 30)

recunoştinţă, pe care însă copilul ştie că nu are voie să o manifeste.

„On ne pouvait remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escallier où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: 'Va avec le petit. La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir." [1]

[1] „Nu puteai să-i mulţumeşti tatii; l-ai fi plictisit prin ceea ce numea el mofturi. Am stat fără să îndrăznesc să fac vreo mişcare; tata era încă în faţa noastră, înalt, în halat de noapte alb, sub caşmirul de India violet şi roz pe care-l înnoda în jurul capului de cînd avea nevralgii, cu gestul lui Avraam din gravura lui Benozzo Gozzoli pe care mi-o dăduse Swann, spunîndu-i Sarei că trebuie să renunţe la Isaac. Sînt mulţi ani de atunci. Zidul scării pe care am văzut reflectîndu-se luminarea tatii nu mai există de multă vreme. În mine, de asemenea, au fost distruse multe lucruri care credeam că vor dura totdeauna şi altele noi le-au luat locul, dînd naştere unor supărări şi unor bucurii noi, pe care n-aş fi putut să le prevăd atunci, după cum şi cele vechi au ajuns greu de înţeles. De asemenea, e mult de cînd tata a încetat de a fi în stare să-i mai spună mamei: 'Du-te

Să schiţăm în fugă modul în care Proust juxtapune şi aici diferitele nivele temporale. Perioada copilăriei (în care se desfăşoară scena emoţiei băiatului de a fi surprins de tată şi pedepsit; transformarea temerii în bucurie şi recunoştinţă atunci cînd mama este invitată să-şi petreacă noaptea alături de copil), regresul spre timpul biblic, scena sacrificării lui Isaac de către Abraham (aici, ca replică, nu apare nici o separare între mamă şi fiu; aceasta însă ar fi putut apărea, căci ameninţarea trimiterii băiatului într-un internat îşi păstrează valabilitatea), mediată de aluzia la gravura lui Benozzo Gozzoli — timp istoric; gravura este un cadou din partea lui Swann — de aici şi cuplarea timpului istoric cu perioada copilăriei. Totul este povestit însă la un timp cînd povestitorul însuşi este adult, tatăl său nu mai trăieşte iar locul acţiunii nu mai există. Această reîntoarcere în trecut este legată totodată cu prezentul, astfel că suspinul înăbuşit al copilului mai este încă auzit după decenii.

Scena aceasta este un exemplu de readucere la suprafaţă a ceva de mult trecut, păstrat în bezna „interiorităţii". Această primă etapă a amintirii de la Combray a rămas vie datorită vechii griji legate de primirea sărutului mamei seara, înainte ca băiatul să adoarmă.

O lărgire a cîmpului re-amintirii se produce prin intercalarea unui nou tip de amintire, cea despre madlenă.

„Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai.

---

cu micuţul'. Posibilitatea unor asemenea clipe nu va renaşte niciodată pentru mine. Dar de la un timp încoace, dacă ascult, încep să percep foarte desluşit suspinele pe care am avut puterea să le reţin în faţa tatii şi care n-au izbucnit decît cînd m-am regăsit singur cu mama. În realitate, n-au încetat niciodată; şi le aud din nou, tocmai pentru că viaţa tace acum şi mai mult în jurul meu, ca acele clopote de mănăstiri pe care zgomotul oraşului le acoperă atît de bine în timpul zilei, încît ai crede că s-au oprit, dar care încep să sune iarăşi în tăcerea serii." (Marcel Proust, *Swann*, vol. I, *op. cit.*, p. 47)

Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. — Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contigent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie?" [1]

Acesta este primul exemplu de reamintire neintenționată — mémoire involontaire. Proust îi opune re-amintirea voită, pe care o mai numește memoria proprie inteligenței, spunînd despre aceasta din urmă „... les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui...". [2] De ce? Aici se

---

[1] „Trecuseră ani mulți de cînd, din amintirea pe care mi-o lăsase Combray-ul, tot ce nu era teatru și drama culcării mele nu mai exista pentru mine, cînd într-o zi de iarnă, întorcîndu-mă acasă, mama, văzînd că-mi era frig, îmi propuse, împotriva obiceiului meu, să beau puțin ceai. Am refuzat la început și, nu știu pentru ce, m-am răzgîndit. Ea trimise după una din prăjiturile scurte și durdulii numite mici madlene, care parcă ar fi fost turnate în ghiocul scobit al unei scoici Saint-Jacques. Și curînd, în mod mașinal, copleșit de ziua mohorîtă și perspectiva tristă a zilei de mîine, am dus la gură o linguriță de ceai în care înmuiasem o bucată de madlenă. Dar chiar în clipa în care înghițitura amestecată cu firimiturile prăjiturii îmi atinseră cerul gurii, am tresărit, atent la lucrul extraordinar ce se petrecea în mine. O plăcere fermecătoare mă cuprinsese, mă izolase, fără să am noțiunea a ceea ce o pricinuise făcînd în același timp ca vicisitudinile vieții să-mi devină indiferente, dezastrele ei inofensive, scurtimea ei iluzorie, în același chip în care operează dragostea, cînd te simți umplut cu o esență prețioasă; sau, mai degrabă, această esență nu era în mine, ea eram eu. Încetasem să mă simt mediocru, întîmplător, muritor. De unde putea să-mi vină această bucurie puternică?" (*Ibidem*, pp. 57–58)

[2] „...informațiile acesteia despre trecut nu păstrează nimic din el..." (*Ibidem*, p. 56)

află o distincție neformulată ca atare între ceea ce este doar știut și ceea ce este trăit, între ceea ce știm și ceea ce sîntem. Desigur, din considerațiile de pînă acum a devenit limpede faptul că Proust atribuie o importanță decisivă funcției „iluminatoare" a inteligenței; aceasta este însă cu totul altceva decît simpla cunoaștere a ceva trăit. Atîta timp cît despre un fapt nu știm decît că s-a petrecut, nici nu-l posedăm de fapt, deoarece o atare cunoaștere este un fel de exteriorizare care schematizează și atîta tot. Dacă doar știu că am iubit o femeie și lucrul acesta mă face să-mi amintesc de ea, atunci nimic din emoția acelei stări nu mai există, ceea ce înseamnă că ea mi-a devenit străină. Dacă eu, dimpotrivă, printr-o amintire involuntară îmi actualizez această iubire, în clipa aceea mă aflu din nou sub imperiul ei. În acest caz din urmă sînt transpus în acea stare trecută, o retrăiesc și ea este pentru mine — în sensul lui Heidegger — nu pur și simplu ceva pierit (vergangen), ci ceva fost (gewesen), adică care mai este într-un fel și acum.

Această „mémoire involontaire" se cere însă cercetată mai îndeaproape, întrucît constituie un aspect central al întregului ciclu narativ proustian. La prima trăire a sentimentului de fericire avut în copilărie, el îi caută originea și așteaptă ca răspunsul să-i fie dat de către spiritul său.

„C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière." [1]

---

[1] „...mintea mea, care trebuie să găsească adevărul. Cum însă? Grea nesiguranță, ori de cîte ori mintea se simte depășită de ea însăși; cînd ea, care este cercetătorul, este în același timp și ținutul întunecat în care trebuie să scormonească și în care toată încărcătura nu-i va fi de nici un folos. Să caute? Nu numai atît; să creeze. E în fața unui lucru care nu există încă și pe care numai ea îl poate realiza, făcîndu-l apoi să pătrundă în lumina lui." *(Ibidem*, p. 58)

Facultatea de cunoaștere — care trebuie să aducă claritate — se află aici în dificila ipostază de a fi scufundată în întuneric, astfel încît se pierde pe sine însăși și toate instrumentele de care dispune. Ce-i mai rămîne atunci? Nu să descopere ceva, ci să creeze.

Procesul ce a declanșat sentimentul de fericire retrăit de povestitor este reprodus de mai multe ori în mod voit de către acesta, fără să poată găsi undeva vreun indiciu asupra bucuriei care l-a inundat dintr-o dată. El se resemnează spunîndu-și că înăuntrul său se petrece ceva ce el nu poate sesiza. Această regresie spre inconștient amintește de Freud; firește, la eroul lui Proust nu cenzura este factorul inhibant, care determină refularea, ci distanța în timp a obiectului amintirii, peste care s-au suprapus atîtea evenimente ulterioare. Plăsmuirile amintirii nu pot fi silite să apară, ele se ivesc pur și simplu instantaneu, mijlocite de asocierea dintre o impresie gustativă și una olfactivă, datorate madlenei. Simpla vedere a acestei prăjituri nu ar fi mijlocit o atare asociere; gustul și mirosul rămas aceleași însă au reușit să stabilească legătura cu ceva de mult trecut: cu momentul în care, la Combray, într-o duminică, băiețelul se duse să-i spună mătușii sale „bună ziua", iar aceasta i-a oferit o „madlenă" pe care o înmuiase înainte în infuzia ei de ceai.

„Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir." [1]

---

[1] „Dar cînd dintr-un trecut îndepărtat nu mai dăinuiește nimic, după moartea ființelor, după distrugerea lucrurilor, singure mirosul și savoarea, mai firave dar mai vii, mai nemateriale, mai stăruitoare, mai credincioase, rămîn încă multă vreme, ca niște suflete, să-și aducă aminte, să aștepte, să nădăjduiască, pe ruina a tot ce rămîne, să poarte fără să se încovoaie, pe micile lor picături aproape impalpabile, edificiul imens al amintirii." (*Ibidem*, p. 60)

Aşadar, abia repetarea unei impresii senzoriale trăite, declanşînd un lanţ de amintiri, îi indică adultului cauza acelei bucurii.

Impresia senzorială nu este un element desprins, separat, ci sesizarea unei situaţii în totalitatea ei. În cadrul impresiei senzoriale capătă prezenţă un anumit fragment al lumii trăite. Numai astfel este posibil ca prin reproducerea impresiei respective să poată apărea din nou o lume complet scufundată. [1] Cum trebuie să fie o astfel de impresie este aici o chestiune secundară; premisa reuşitei este ca ea să pună în acord trecutul şi prezentul. Întrebarea referitoare la originea senzaţiei de fericire în această situaţie îşi primeşte astfel răspunsul: de ce însă coincidenţa faptului anterior trăit şi a celui trăit în prezent produce un atare efect va fi pusă (şi îşi va primi răspunsul) abia la sfîrşitul lucrării. Astfel, între amintirea despre Combray, provocată de madlenă, şi matineul de la Guermantes, se întinde un arc. Abia în final, povestitorului i se limpezeşte sensul acestui simţămînt şi ceea ce are de îndeplinit.

Această reluare a întrebării conduce aici la un prim rezultat:

„... ces diverses impressions... avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais." [2]

Esenţial este faptul că impresii provenind din diferite perioade ale vieţii se contopesc într-o aşa măsură încît cel care le resimte nici nu-şi dă seama la început în ce timp se află. Ce este atît de tulburător în această contopire? Proust

---

[1] În partea finală, Proust se referă în mod expres la deosebirea dintre reînvierea unei atari impresii şi simpla reprezentare a acesteia. Căci este vorba despre o reînviere.

[2] „...diversele impresii... aveau ca trăsătură comună faptul că le simţeam în momentul de faţă şi totodată într-un moment îndepărtat, pînă la contopirea prezentului de către trecut, pînă la a mă determina să şovăi în care din ele mă aflam." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 1, *op. cit.*, p. 260)

a arătat în opera sa cum „eul" se află într-o continuă schimbare; omul nu ar deține — considera el — un unic „eu" invariabil, ci un șir nesfîrșit de „eu"-ri care se succed.

Astfel în *Swann* se spune:

„Car ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude, ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité. La vie de l'amour de Swann, la fidélité de sa jalousie étaient faites de la mort, de l'infidélité d'innombrables désirs, d'innombrables doutes..." [1]

Iar în *Fugara* întîlnim un pasaj cu un conținut similar, de data aceasta referitor la autorul însuși:

„Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. Mon amour pour elle n'était pas simple: à la curiosité de l'inconnu s'était ajouté un désir sensuel, et à un sentiment d'une douceur presque familiale, tantôt l'indifférence, tantôt une furieuse jalousie. Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé d'une armée composite où il y avait des passionnés, des indifférents, des jaloux — des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme." [2]

Iată cum explică el posibilitatea ca o pasiune, pe care o credea de durată, să înceteze:

„Dans une foule, les éléments peuvent un par un, sans qu'on s'en aperçoive, être remplacés par d'autres, que d'au-

---

[1] „Căci ceea ce credem că este dragostea, gelozia noastră, nu este una și aceeași pasiune continuă, indivizibilă. Ele sînt alcătuite dintr-o infinitate de amoruri succesive, de gelozii diferite și efemere, care, prin mulțimea lor neîntreruptă, dau impresia continuității, iluzia unității. Evoluția dragostei lui Swann, credința geloziei sale erau alcătuite din moarte, din necredință, din nenumărate dorințe, din nenumărate îndoieli..." (Marcel Proust, *Swann*, vol. II, *op. cit.*, p. 242).

[2] „Nu numai Albertine era o succesiune de momente, ci și eu însumi. Dragostea mea pentru ea nu era simplă: curiozității de necunoscut i se adăugase o dorință senzuală, iar sentimentului de duioșie aproape familială — cînd nepăsarea, cînd gelozia furioasă. Nu eram un singur bărbat, ci defilarea unei întregi armate amestecate, unde se găseau bărbați pasionați, indiferenți, geloși — geloși fiecare de altă femeie." (Marcel Proust, *Fugara*, București, Editura Minerva, 1974, p. 87)

tres encore éliminent, si bien qu'à la fin un changement s'est accompli qui ne se pourrait concevoir si l'on était un." [1]

Dacă am înțeles acest lucru, este explicabil cît de incitantă trebuie să fie descoperirea că acele „eu"-ri efemere nu au pierit definitiv, ci pot fi readuse la viață atunci cînd se produce coincidența dintre o trăire trecută și un simțămînt prezent. Se afirmă chiar că odată cu această regăsire a timpului pierdut, a vieții trecute, ar fi depășită și frica de moarte. Cum e oare posibil?

„... l'être qui alors goûtait en moi cette impression, la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel..." [2]

Ce înseamnă în acest context expresia „extra-temporel"? Ea ar trebui poate tradusă cu „extra-temporal", avînd înțelesul de ieșire din timp și non-ființarea în acesta. Optînd pentru această variantă, devine curios că suspendarea în timp constă în coincidența dintre trecut și prezent. Or, într-o adevărată perspectivă extra-temporală, trecutul și prezentul nici n-ar mai trebui să existe; aici însă se indică deschis faptul că prezentul și trecutul devin identice și că, într-un atare moment al suprapunerii celor două, povestitorul se poate bucura de esența lucrurilor [3]; se precizează apoi, desigur, că aceasta s-ar produce „en dehors du temps", în afara timpului. Intenția lui Proust este oare într-adevăr aceea de a îndepărta timpul, de a „țîșni" din timp și a trece în atemporalitatea lui *nunc stans*? Sentimentul de fericire ar consta oare, prin urmare, într-o viziune divină, într-o iluminare sau inspirație transcendentă? Răspunsul nu poate fi decît negativ, căci nicăieri nu este vorba de contemplare divină sau de iluminare mistică.

---

[1] „Într-o mulțime, elementele se pot înlocui între ele, fără să-ți dai seama, fiind apoi eliminate de altele, astfel încît pînă la urmă se produce o schimbare de neconceput într-un cadru monolitic." *(Ibidem*, p. 88*)*

[2] „...ființa din mine care gusta atunci această impresie, o savura în ceea ce ea avea comun într-o zi de odinioară și de acum, în ceea ce ea avea extratemporal..." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. I, *op. cit.*, p. 260)

[3] „jouir de l'essence des choses". *(Idem)*

Există atunci posibilitatea transcenderii timpului, rămînînd în cadrul dimensiunii temporale înseși?; să țîșnim din timp, rămînînd în interiorul acestuia? Ce este depășit atunci, care dimensiune a timpului? Răspunsul, credem, este timpul ca forță a transformării, care atrage în curentul său și duce cu sine totul. Căci tot ce este expus timpului este sortit pieirii. Iar în această permanentă scurgere nimic nu rămîne constant.

Ceea ce contează este doar clipa prezentă (das Jetzt). Dar acest *acum* este prin însăși natura sa de asemenea ceva ce se preschimbă permanent. Orice *acum* nu mai există de fapt din clipa în care îl rostim, căci un altul i-a luat locul. Ceea ce face din orice *acum* un *acum* poate fi recunoscut numai dacă curentul devenirii este oprit, pentru a-i releva astfel substratul identic. Procedînd astfel, în aparență, am reuși să ieșim din timp; numai că, în acest caz, nu mai există în genere nici un *acum*. Un *acum*, care nu se petrece nu mai este de fapt *acum*. A spune *acum* are sens numai dacă în felul acesta este surprins momentanul, din a cărui înnoire permanentă se naște timpul.

Am ajuns astfel la înțelegerea posibilității de a sesiza timpul ca timp, rămînînd înăuntrul său, dar fără a ne lăsa antrenați de un oarecare *acum*, ci descoperind ceea ce-i conferă acestuia calitatea de timp. Cu alte cuvinte, pentru a înțelege esența timpului nu trebuie să ieșim din timp (altfel nici nu-i putem surprinde esența), ci să stăruim, încercînd să-l pătrundem în el însuși și în ceea ce stă în spatele schimbării sale: continuitatea. Dacă reușim acest lucru, înseamnă că am reușit să ne situăm pe acea poziție în care ne aflăm în timp și totodată în afara lui și unde acest „în afară" nu înseamnă decît: detașare de torentul timpului.

Ne întrebăm însă dacă această scurtă digresiune ne-a ajutat în înțelegerea afirmației proustiene că fericirea acelei experiențe pe care a trăit-o s-ar fi datorat detașării de timp. Proust nu vorbește de fapt niciodată despre cunoașterea timpului ca atare, ci doar de posibilitatea ca un moment trecut și un altul prezent să se dezvăluie ca fiind identice. Ce-i conferă oare identității o importanță atît de mare?

Cînd Proust vorbeşte despre identitate, el nu se referă la identitatea de tip logic, ci la un fel de rezistenţă. Împotriva cui? A scurgerii timpului, care smulge totul şi îl trece în devenire, în nestatornicie. Mai trebuie însă să specificăm: este vorba de statornicia unei trăiri (Erleben). Orice trăire există doar ca proces în timp, nu în afara lui: altfel, ar însemna să existe vreun proces sau eveniment care să nu aibă nici o desfăşurare, cu alte cuvinte, să nu fie compus dintr-o succesiune. Este totuşi posibilă vreo trăire în care timpul să fie anulat? În fapt da, şi anume atunci cînd trăirea devine repetiţie. Acesta este motivul pentru care toate exemplele date de autor pentru ilustrarea stării de fericire au ca trăsătură comună faptul că se repetă; episodul „madlenei", cel referitor la diferenţa de nivel dintre pietrele de caldarîm, sunetul linguriţei lovind farfuria, servieta scrobită — în toate aceste situaţii este vorba de două evenimente ce se desfăşoară în perioade cu totul diferite şi care totuşi se acordă perfect.

Prin trăire, noi nu putem evada din timp; putem în schimb foarte bine îngheţa scurgerea timpului, şi anume atunci cînd două evenimente ale vieţii noastre, provenind din perioade diferite, coincid într-o măsură atît de mare, încît nu mai ştim dacă ne aflăm într-un moment din trecut sau într-unul actual. Atunci cînd Proust spune (după cum citam mai devreme), că trecutul cotropeşte prezentul [1], el vrea să reţină neobişnuitul, faptul că nu prezentul — familiar tuturor — e cel în care trăim, ci prezentul căruia i se suprapune trecutul. Iată o victorie incredibilă asupra timpului, al cărui curs este încremenit pentru o clipă:

„... d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur." [2]

Într-un atare moment al încremenirii timpului, consideră Proust, noi l-am sesiza pe acesta în puritatea sa. Dificultatea

---

[1] „...a faire empiéter le passé sur le présent" („cotropirea prezentului de către trecut") *(Ibidem, p. 260)*

[2] „...să obţină, să izoleze, să imobilizeze — fulgerător — ceea ce ea nu prinde niciodată: puţin timp în stare pură" *(Ibidem, p. 261)*

în fața căreia sîntem puși este următoarea: clipa în care efectul timpului pare să fi încetat este aceea în care noi îl percepem în sine; cu alte cuvinte, nu doar ceea ce este dat în timp, ci timpul însuși. Pe de altă parte, ni se spune că în aflarea acestei identități, lucrurile ne apar totodată ca fiind sustrase timpului.

Asociind cele două afirmații referitoare la sesizarea timpului însuși și sesizarea lucrurilor ca fiind sustrase timpului [1], se ivește paradoxul că perceperea timpului are loc tocmai în clipa în care acțiunea sa încetează.

Pentru a-l rezolva, am putea apela mai întîi la concepția metafizică asupra esenței, ca ceea ce este statornic (das Bleibende), așa cum a fost ea formulată în tradiția apuseană de către Platon și Aristotel. În felul acesta însă dificultățile nu sînt cîtuși de puțin escamotate. Firește, putem spune: esența unui lucru este ceea ce rezistă scurgerii timpului, atît în trecut cît și în prezent. Dar în ce măsură putem spune că timpul devine astfel vizibil în starea sa pură, ba chiar că este suprimat?

Despre ce este vorba în roman? Despre experiența, despre faptul trăit de povestitor și de modul său de raportare la ceea ce este dat. În acest sens, aflăm o mărturie interesantă:

„Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent." [2]

Proust trimite la două posibilități de aflare a datului imediat (das Gegebene): fie prin contact senzorial nemijlocit, fie prin imaginație. În experiența nemijlocită sîntem într-o

---

[1] ...„des fragments d'existence soustraits au temps" și „jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps" („fragmente de existență sustrase timpului" [*Ibidem*, p. 265] și „să se bucure de esența lucrurilor" [*Ibidem*, p. 260]).

[2] „De atîtea ori, în decursul vieții, realitatea mă decepționase pentru că în momentul cînd o percepeam, imaginația mea, singurul organ pentru a mă bucura de frumusețe, nu putea să i se aplice, în virtutea legii inevitabile care pretinde că nu se poate imagina decît ceea ce este absent". (*Ibidem*, p. 261)

aşa măsură acaparaţi de acest dat, încît nu putem găsi distanţa adecvată faţă de el, ţinînd cont, desigur, că în ultimă instanţă este vorba aici de redarea acestei experienţe. Imaginaţia, dimpotrivă, ne permite să ne situăm la nivelul acestui dat şi totodată să ne dezvăluim pe noi înşine, să ne concentrăm atenţia asupra noastră înşine, asupra a ceea ce se întîmplă în noi.

Ne amintim de importanta distincţie făcută de Kant, conform căreia frumosul nu poate fi dat nemijlocit la nivelul simţurilor, deoarece într-o atare experienţă am fi cu totul abandonaţi lucrului (Sache); el nu poate fi dat nici prin mijlocirea conceptului, întrucît astfel se pierde modul în care am fost interpelaţi de respectivul obiect, în care facultăţile noastre au putut fi puse în acord. Plăcerea estetică ruptă de orice interes este cea care caracterizează poziţia de mijloc a atitudinii subiectului. [1]

Să vedem cum se prezintă lucrurile la Proust: în atitudinea interesată, nemijlocită (Angegangensein) sîntem într-o aşa măsură pierduţi în ceea ce este dat, încît nu mai putem fi atenţi la momentul frumosului. În imaginaţie cîştigăm această distanţă adecvată, dar pierdem prezenţa vie a obiectului. Această opoziţie: fie impresia senzorială nemijlocită, fie imaginaţia, este dizolvată doar de coincidenţa faptului trecut cu cel prezent. Primul este adus cu ajutorul fanteziei în prezent, iar acesta din urmă ne este accesibil prin impresia senzorială nemijlocită. Evenimentul trecut poate fi savurat acum cu un anumit răgaz, ceea ce era imposibil atunci cînd el ne acapara în întregime. El ne este acum prezent, dar nu în felul presant, aşa cum ne apărea în experienţa nemijlocită, cînd eram dominaţi complet de el.

Rămîne însă întrebarea: cum poate desemna Proust o atare trăire drept percepere a timpului în puritatea sa? şi cum poate vorbi, în acelaşi timp, de suspendarea timpului într-o atare trăire? Ceea ce ne-a devenit limpede prin acest excurs este faptul că aici nu este vorba de timpul în sine, ca realitate în sine, ci mai degrabă de modul în care omul poate

---

[1] A se vedea lucrarea autorului *Kants Begründung der Ästhetik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst* în seria „Kantstudien", nr. 77.

percepe timpul și realitatea. Ne întrebăm: cum pot fi asociate timpul în starea sa pură și esența lucrurilor sustrasă timpului?

Încercînd să concepem timpul nu ca pe un obiect printre altele, ci ca premisă a obiectualității, așadar ca premisă a ceea ce se opune subiectului, sau, altfel formulat, ca ceva ce face posibilă obiectualitatea, mai avansăm cu un pas în analiza noastră. Căci în acest caz, trăirea identității faptului trecut și a celui prezent face evident un moment precumpănitor al obiectualității — timpul ca forță misterioasă a obiectualizării. Tot ceea ce îi este accesibil omului, devine ca atare numai prin mijlocirea dimensiunii timpului; în momentul coincidenței trecutului cu prezentul, devine vizibilă pentru o clipă această funcție a timpului de a face posibilă existența obiectului. Caracterul neobișnuit al unui atare moment — neobișnuit deoarece în mod normal nu astfel privim timpul — constă în aceea că timpul pur nu este ceva obiectual, iar apoi, că îl sesizăm în funcția sa tocmai atunci cînd pare să fie suprimat. Tocmai datorită faptului că suprimarea sa momentană ne oferă ceea ce timpul însuși înlesnește (are drept efect), și anume surprinderea obiectualului în esența sa, Proust poate spune: într-o atare clipă devine vizibil un fragment de timp în puritatea sa (timpul ca dimensiune a obiectualului); în același timp, el poate spune: „astfel aflu ceva despre esența lucrurilor".

Faptul că în aparență timpul încremenește pentru o clipă, prin suprapunerea perfectă a faptului trecut peste cel prezent, nu înseamnă că el este suprimat, ci doar că în felul acesta devine transparent ceea ce se petrece în el. Noi sîntem astfel orientați de la efect la cauză (putere) și totodată putem spune despre lucrurile expuse acțiunii timpului că le percepem în ceea ce ele au constant, statornic. Căci, să nu trecem cu vederea, timpul este dimensiune a obiectualității și totodată ceea ce o antrenează pe aceasta. Atît oamenii cît și lucrurile sînt în egală măsură purtați de acest flux.

Pe omul (scriitorul) care poate sesiza lucrurile în aceste clipe de concordanță a trecutului cu prezentul, de supraviețuire a acțiunii distructive a timpului, această intuire a

durabilului, care — cel puţin pentru o clipă — se dovedeşte ca netrecător (netrecut), îl face fericit.

Trebuie să fim permanent conştienţi de faptul că relaţia om-lucru poate fi examinată din două perspective: din cea a lucrului şi cea a omului. La început — atunci cînd Proust vorbeşte de esenţa netrecătoare a lucrurilor — s-ar părea că doar lucrurile ar conta. Dar, aşa cum am constatat mai devreme, ceea ce poate fi numit realitate se înfăptuieşte numai în interacţiunea de ansamblu dintre om (conştiinţă) şi lucru (dat).

Să amintim în acest context faptul că Proust examinează cîteva posibilităţi de raportare a omului la lucru. Una ar consta în surprinderea lucrurilor prin mărginirea la daturile imediate, la ceea ce aflăm prin simţuri. Aceasta este cu totul nesatisfăcătoare. Tentativei de raportare exclusiv la ceea ce este actual, el îi opune o alta, care tinde să sesizeze lucrurile aşa cum se prezintă ele în trecut, şi anume cunoaşterea (Wissen). Desigur, o atare cunoaştere este în mod necesar schematică, reducînd lucrurile la anumite proprietăţi care par a fi definitorii: în felul acesta se pierde unicitatea proprie contactului viu, nemijlocit cu lucrurile. Atunci cînd lucrurile nu ne mai sînt prezente în unicitatea trăirii nemijlocite, ele ne mai sînt încă date prin cunoaştere.

O a treia posibilitate este legată de viitor. Pentru Proust, viitorul este domeniul rezervat voinţei, al aşteptării determinate de voinţa care, utilizînd fragmente ale trecutului şi prezentului şi despuindu-le pe acestea de realitate (entwirklichen), permite dăinuirea doar a ceea ce poate servi unui anumit scop uman. În această atitudine, lucrurile nu mai sînt respectate de dragul lor, ci considerate în mod consecvent ca utile sau inutile. Nu încercăm aici o critică a acestei viziuni — întrucît, în fond, toate trei posibilităţile sînt prezentate ca variante negative de raportare. Să ne concentrăm acum asupra a ceea ce Proust le opune celor trei posibilităţi — celei orientate exclusiv asupra prezentului (dizolvare în senzorialitatea pură), celei care conservă faptul trecut oarecum într-o stare de împăiere (dizolvare în cunoaşterea pură) şi celei care tinde către viitor (care sesizează toate lucrurile prin voinţă şi numai din punct de vedere al utilităţii

lor). Este vorba de un mod de raportare care combină prezentul cu trecutul.

„Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau à la fois dans la présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée." [1]

Într-o astfel de situație, consideră el, s-ar produce o sesizare a realului care nu aderă doar la elementul efemer al impresiei și nici nu substituie lucrului o cunoaștere pur abstractă, ci îl face accesibil în determinația sa constantă, care nu este nicidecum manifestă. Ceea ce este un lucru în sine nu este accesibil nici impresiei nemijlocite, nici cunoașterii abstracte, ci doar experienței care cuprinde laolaltă prezentul și trecutul — adevărata viață, consideră Proust.

Într-o atare clipă, omul este eliberat de legitatea severă a timpului, ceea ce face ca lucrul să poată fi sesizat în esența sa constantă, dar și modificarea situației subiectului respectivei trăiri și a existenței sale.

„Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps." [2]

Este cît se poate de firesc, dacă în această clipă povestitorul spune că și-a depășit teama chinuitoare de moarte. Continua transformare face ca moartea să fie permanent prezentă în fața noastră; am arătat cum această transformare este trăită ca succesiune a diferitelor „eu"-ri. În clipa în care

---

[1] „Dar de îndată ce un zgomot auzit, un miros respirat altădată se alcătuiesc din nou, simultan în prezent și în trecut, reale fără să fie actuale, ideale fără să fie abstracte, esența permanentă și de obicei ascunsă a lucrurilor este eliberată, și eul nostru cel adevărat, care părea uneori de multă vreme mort, însă nu era cu totul, se trezește, se însuflețește, primind hrana cerească ce-i este oferită." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. I, *op. cit.*, p. 262)

[2] „O clipă eliberată din ordinea timpului l-a recreat în noi, pentru a se face simțită, pe omul eliberat din ordinea timpului". (*Ibidem*, p. 262)

se realizează identitatea dintre momente foarte distanţate în timp, gîndul la moarte nu mai are nici o forţă.

Am încercat să arătăm cum de trăirea unei atari identităţi este legat un sentiment ciudat de fericire, întrucît în această trăire devine posibilă o dublă intuiţie: a esenţei timpului şi celei a lucrurilor; desigur, aici din nou trebuie făcută distincţia dintre *eul* însuşi şi ceea ce îi apare ca *dat*.

Se ridică însă întrebarea: ce îl determină pe Proust să abordeze această problematică într-un mod atît de detaliat? El nu intenţiona doar să scrie o filozofie a timpului. Răspunsul pare să fie: deoarece în urma dobîndirii acestei viziuni viaţa sa cunoaşte transformarea hotărîtoare: punerea ei în serviciul artei: în plus, deoarece Proust consideră arta drept singurul mijloc de a face vizibil pentru noi ceea ce poate rezista scurgerii timpului.

S-ar putea obiecta că aceasta ar fi reacţia lui Proust faţă de „timpul" său (în sensul perceperii sale istorice), care tocmai a început să se preocupe de temporalitate şi istoricitate atît în Franţa (Henri Bergson), cît şi în Germania (Wilhelm Dilthey). Obiecţia se datorează însă unei impresii superficiale. Ceea ce caracterizează opera sa şi îi rezervă un loc aparte în secolul nostru este personajul principal al romanului. Acesta nu este de fapt eul care îşi aminteşte sau cel ce constituie obiectul amintirii, ci TIMPUL. Pe parcursul romanului se produce o deplasare de accent de la numeroasele personaje a căror viaţă a fost descrisă într-un mod cu adevărat polifonic, către „personajul" invizibil, dar atotcuprinzător: timpul. Să cercetăm în continuare acest aspect.

Un contrast neaşteptat îl creează faptul că după suspendarea timpului (Zeitenthobenheit), ca premisă a posibilităţii creaţiei artistice, este prezentat modul în care toţi oamenii sînt supuşi acţiunii acestuia, prin îmbătrînire. Dacă pînă acum timpul apărea mai ales ca scurgere, vizibil prin fenomenul uitării, astfel încît eliberarea de timp este trăită nemijlocit în depăşirea uitării, însoţită de un ciudat simţămînt de fericire, acum el apare ca marele vrăjitor ce pune tuturor oamenilor o mască; matineul de la prinţesa de Guermantes este totodată un bal mascat impresionant — desigur, un bal mascat sub semne schimbate, aşa cum rezultă din

fenomenul recunoașterii oamenilor. Ca „moto" al întregii scene, ne poate servi următorul pasaj:

„En effet, 'reconnaître' quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici l'être qu'on se rapelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est du reste, comme la préface et l'annonciateur." [1]

Hiatusul din viața scriitorului care, din cauza bolii, rămăsese mai mult de un deceniu departe de societate, face să apară prin acest salt un fenomen pe care altfel îl ignorăm, întrucît acțiunea sa are loc permanent și lent, astfel încît nu ne poate surprinde. Acum însă, după o perioadă atît de îndelungată, puterea transformatoare a timpului se manifestă într-un mod neliniștitor. Acest lucru rezultă mai întîi din faptul că naratorul nu mai recunoaște gazda matineului:

„Ses moustaches étaient blanches aussi, comme s'il restait après elles le gel de la forêt du Petit Poucet. Elles semblaient incommoder sa bouche raidie et, l'effet une fois produit, il aurait dû les enlever." [2]

În momentul identificării anevoie a acestuia, primul gînd al scriitorului este să îl felicite pentru reușita travestirii — reacție identică cu aceea care apare atunci cînd vedem un actor jucînd un rol nou, fără să ne dăm seama la început cine este, pentru ca în final să îl recunoaștem și să îl aplaudăm pentru reușita travestirii. Musafirului îi este chiar greu

---

[1] „Într-adevăr, să ,recunoști' pe cineva și, mai mult încă, după ce nu putuseși să-ți dai seama cine este, să-l identifici, înseamnă să gîndești sub aceeași denumire două lucruri contradictorii, înseamnă să admiți că aceea care a fost ființa de care-ți amintești nu mai există, iar aceea ce se află în fața ta este o ființă pe care o cunoșteai, înseamnă că ai pătruns un mister aproape tot atît de tulburător ca și cel al morții, căreia, dealtfel, îi servește de prefață și ca vestitor." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. II, *op. cit.*, p. 89)

[2] „Mustățile îi erau de asemenea albe, ca și cum ar fi tras după ele înghețul din pădurea lui Degețel. Ele păreau să-i incomodeze gura înțepenită și după ce-și produseră efectul, ar fi trebuit să și la scoată." *(Ibidem*, p. 64*)*

să-şi dea seama că aceste schimbări sînt neintenţionate, că nu este vorba de o travestire voită, cu atît mai reuşită cu cît mai puţin este recunoscută persoana respectivă şi că o atare înstrăinare ar putea fi considerată ca o insultă la adresa acelei persoane.

Travestirea — puternica impresie pe care ea o lasă — intenţia felicitării celui recunoscut pentru reuşita travestirii — transformarea incredibilă pe care e greu ca cineva să o considere reală, fiind deîndată ignorată ca ceva despre care nu trebuie discutat, acesta este jocul de ansamblu ce domină uvertura acestei părţi.

„Alors, dans les coulisses du théâtre ou pendant un bal costumé, on est plutôt porté par politesse à exagérer la peine, presque à affirmer l'impossibilité qu'on a à reconnaître la personne travestie. Ici au contraire, un instinct m'avait averti de les dissimuler le plus possible; je sentais qu'elles n'avaient plus rien de flatteur parce que la transformation n'était pas voulue..." [1]

Ceea ce la început este tratat cu atîta uşurinţă — contrastul dintre veselul bal mascat la care oamenii se distrează pentru că nu se recunosc, şi îmbătrînirea, cînd nerecunoaşterea cuiva este trăită cu amărăciune de cel nerecunoscut — capătă pe parcursul descrierii un caracter tot mai grav. Căci în spatele acestei deghizări involuntare pe care o operează timpul, îmbătrînirea inevitabilă, se află moartea. Ea se iveşte de după fiecare mască. Ceea ce părea un joc (das Spielerische) trece tot mai mult într-un plan îndepărtat, iar efectul comic al nerecunoaşterii celui mascat, precum şi bucuria de a-l fi recunoscut în final, devin tot mai liniştite, mai palide. Această revedere este totodată o despărţire. Să citām ca exemplu din multitudinea scenelor de re-cunoaştere întîlnirea cu Madame d'Arpajon:

---

[1] „Acolo, în culisele unui teatru sau la un bal costumat, te simţi mai degrabă îndemnat, din politeţe, să exagerezi dificultatea, aproape că susţii că-ţi este imposibil să recunoşti persoana travestită. Aici, dimpotrivă, un instinct mă prevenise să o ascund cît mai bine; simţeam că nu mai reprezenta nimic măgulitor, pentru că transformarea nu era voită..." *(Ibidem*, p. 68*)*

„Chez d'autres elle (la vieillesse) était plutôt physique, et si nouvelle que la personne... me semblait à la fois inconnue et connue. Inconnue, car il m'était impossible de soupçonner que ce fût elle, et malgré moi je ne pus, en répondant à son salut, m'empêcher de laisser voir le travail d'esprit qui me faisait hésiter entre trois ou quatre personnes (parmi lesquelles n'était pas M-me d'Arpajou)... Cet aspect était si différent de celui que je lui avais connu, qu'on eût dit qu'elle était un être condamné, comme un personnage de féerie, à apparaître d'abord en jeune fille, puis, en épaisse matrone, et qui reviendrait sans doute bientôt en vieille branlante et courbée. Elle semblait, comme une lourde nageuse qui ne voit plus le rivage qu'à une grande distance, repousser avec peine les flots du temps qui la submergeaient".[1]

Proust nu se mulțumește cîtuși de puțin cu descrierea schimbării înfățișării fizice, deși aceasta este în primul rînd luată în considerare, fiind bătătoare la ochi, ci urmărește totodată modificarea respectivului individ ca întreg; și anume, nu numai prin prisma stării în care a ajuns, ci și a procesului al cărui rezultat această stare este. Unificarea descrierii a ceea ce este văzut nemijlocit și a reflecțiilor explicative este realizată aici într-un mod exemplar. Reflecțiile nu se îndepărtează de înfățișarea descrisă, ci ne fac să o întrevedem mai bine, mai limpede. Execuția în două registre — trecut și prezent — este realizată magistral în procesul și scena re-cunoașterii.

Pentru a re-cunoaște pe cineva, trebuie să-ți amintești figura sa anterioară, să-i opui acesteia înfățișarea prezentă

---

[1] „La alții (bătrînețea) era mai curînd fizică, și atît de nouă că persoana... îmi părea totodată necunoscută și cunoscută. Necunoscută, din cauză că-mi era cu neputință să-mi închipui că era ea, și fără să vreau nu mă puteam împiedica, răspunzîndu-i la salut, să arăt efortul mintal pe care-l făceam, șovăind între trei sau patru persoane (dintre care doamna d'Arpajon nu făcea parte)... Acest aspect era atît de diferit de cel pe care i-l cunoscusem, încît ai fi spus că, asemeni unui personaj de basm, ea era condamnată să apară întîi în chip de fată tînără, apoi ca o matroană greoaie și care, fără îndoială, avea să revină curînd în chip de bătrînă, clătinîndu-se toată și gîrbovită. Părea asemenea unei înotătoare mătăhăloase care nu mai vede malul decît la o mare distanță, că rezistă cu greu valurilor timpului care o copleșeau." *(Ibidem* p. 87*)*

și apoi să realizezi legătura dintre cele două, căci bătrînețea contopește prezentul și trecutul într-o unitate. La matineul re-cunoașterii, acest lucru se realizează într-un sens multiplu. Pe de o parte avem recunoașterea unor persoane pe care povestitorul nu le-a văzut de multă vreme; apoi, recunoașterea fenomenului de care el este influențat de la început, fără însă să-l poată sesiza niciodată atît de clar ca acum: timpul ca forță supremă, la discreția căruia se află toți și totul. Și, în al treilea rînd: recunoașterea propriei chemări, căci după cum am văzut, naratorul se hotărăște să-și dedice viața de acum încolo exclusiv artei: și, în ultimul rînd, s-ar mai putea vorbi de re-cunoașterea artei ca singura cale de a sesiza timpul și totodată a lupta împotriva lui.

Re-cunoașterea, în semnificațiile indicate mai sus, conduce de asemenea la înțelegerea propriei îmbătrîniri, provocînd totodată îngrijorarea legată de îndoiala dacă timpul rămas îi va fi suficient eroului romanului pentru împlinirea hotărîrii luate, aceea de a scrie. Aici se ivește următorul joc contradictoriu: pe de o parte, conștiința îi spune că viața sa a trecut, pe de altă parte, el înțelege că ea de fapt abia acum începe cu adevărat, întrucît pînă acum nu a făcut propriu-zis nimic. După cum observă pe bună dreptate Jauss, acest lucru are drept consecință nu numai imposibilitatea unui *temps clos*, dar și ivirea unei tensiuni cu totul aparte: va reuși eroul nostru oare să-și realizeze opera? A mai rămas suficient timp pentru aceasta? Romanul nu se încheie cu resemnarea melancolică a eroului asupra îmbătrînirii, ci arată cum cel ajuns în pragul ei înțelege că întreaga sa viață de pînă acum a fost o denaturare a propriei ei meniri, că acum îi este dată ultima ocazie ca ceea ce a tergiversat atîta timp să fie finalizat. Această tensiune este alimentată și de faptul că el simte nevoia să se apuce de lucru, să-și realizeze opera prin care supratemporalul urmează să devină vizibil tocmai în clipa cînd timpul și-a dezvăluit o nouă fațetă, cea destructivă.

„Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse, je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intel-

lectualiser dans une oeuvre d'art, des réalités extratemporelles." [1]

Astfel devine limpede faptul că timpul însuși aparține obiectului de descris, că întreaga operă trebuie să se structureze în jurul problemei timpului.

Cititorul însuși rămîne prins de gîndul: cum va reuși această operă, deși o are în fața sa. Apropiindu-ne viața scriitorului, am avut posibilitatea să urmărim de fapt materializarea acestei hotărîri. Hotărîrea apare doar la urmă, dar pentru a o înțelege trebuie să fi parcurs deja tot ceea ce o precede. Ajungem să ne situăm astfel într-o dublă perspectivă: în opera însăși și în afara ei. Romanul se încheie deschizîndu-se spre viitor, spre ceea ce urmează, care de fapt a rămas în spatele nostru; el este totodată închis și deschis, încremenit și în devenire, ceea ce nu înseamnă altceva decît că el însuși a preluat natura timpului.

Cu puțin înainte de finalul ultimului volum, este evocată acea amintire din copilărie legată de neputința băiețelului de a adormi înainte de a primi de la mama sărutul de „noapte bună" și de hotărîrea sa de a rămîne treaz.

„C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand'-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé. Tout s'était décidé au moment où, ne pouvant plus supporter d'attendre au lendemain pour poser mes lèvres sur le visage de ma mère, j'avais pris ma résolution, j'avais sauté du lit et étais allé, en chemise de nuit, m'installer à la fenêtre par où entrait le clair de lune, jusqu'à ce que j'eusse entendu partir M. Swann. Mes parents l'avaient accompagné, j'avais entendu la porte du jardin s'ouvrir, sonner, se refermer..." [2]

---

[1] „Dar un motiv mai grav explica spaima mea: descopeream acțiunea distrugătoare a Timpului chiar în momentul cînd vroiam să pornesc pe calea de a lămuri, de a supune intelectului într-o operă de artă realități extratemporale." (*Ibidem*, p. 78)

[2] „Din seara aceea, cînd mama abdicase, data, împreună cu moartea lentă a bunicii, și declinul voinței și sănătății mele. Totul se decisese în clipa cînd, nemaiputînd suporta așteptarea pînă mîine pentru a-mi lipi buzele de obrazul mamei, luasem hotărîrea, sărisem din pat și mă dusesem, în cămașă de noapte, să mă instalez la fereastra prin care pătrundea clarul

De obicei, această scenă la care ne-am referit este interpretată ca simptom al abdicării autorității părinților și a slăbiciunii de voință a copilului, de care de fapt se și amintește aici. Dar ea este în același timp o primă manifestare a voinței băiatului, căci el știa (sau credea că știe) ceea ce-l amenință, și anume internarea la un cămin. Prin hotărîrea de a rămîne treaz în noaptea aceea, el își manifestă un prim act de voință. Prezentarea acestei scene la începutul cărții și amintirea ei, la sfîrșit, închide un cerc; este vorba de o mișcare care însă nu se oprește aici, ci mai degrabă își continuă rotirea. La început, timpul la care se face referire este cel cînd tatăl nu mai trăiește, iar locul acțiunii nu mai există, dar cînd suspinul băiatului pe care, în prezența tatălui și l-a reținut, mai stăruie încă; în finalul cărții este amintită scena în care copilul stă în cămașă de noapte la fereastra prin care lumina lunii inundă camera, așteptînd plecarea lui Swann pe care părinții îl însoțesc pînă la poartă, cînd aude deschizîndu-se poarta, răsunînd și închizîndu-se. Această scenă mai este amintită de două ori pe parcursul desfășurării temei centrale a romanului.

„... je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon oeuvre, cette matinée... qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon oeuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps." [1]

Grandoarea acestui final constă în realizarea consecventă a alternanței tipic proustiene dintre meditație și descriere,

---

de lună, pînă ce-l auzisem pe domnul Swann plecînd. Părinții mei îl conduseseră, auzisem ușa deschizîndu-se, răsunînd și închizîndu-se..." *(Ibidem*, p. 235)

[1] „Atunci mă gîndii deodată că dacă mai aveam încă puterea să-mi realizez lucrarea, acest matineu ... care chiar azi îmi dăduse ideea operei mele și totodată teama de a nu fi în stare s-o realizez, îi va imprima, desigur, înainte de orice, forma pe care o presimțeam odinioară în biserica de la Combray, și care ne rămîne de obicei invizibilă, aceea a Timpului." *(Ibidem*, p. 235)

dintre reflecția detașată și descrierea detaliată. Astfel, după considerațiile asupra dimensiunii timpului urmează o retranslație din scena matineului în cea a copilăriei.

Cu această amintire nu numai că sîntem transpuși într-un alt segment istoric, dar însăși amintirea trecutului este confruntată cu prezentul; personajele prezente sînt desemnate drept măști și văzute ca fiind mai puțin reale decît cele din scena trăită cu multă vreme în urmă și care persistă încă vie în memoria sa. Prin saltul din trecut în prezent și din prezent în trecut, este recreată trăirea identității; de data aceasta însă nu ca ceva involuntar și de foarte scurtă durată, ci ceea ce era conținut în sentimentul identității apare acum ca prevestire a viitorului, a ceea ce trebuie realizat: recuperarea timpului scurs, recîștigarea sa.

Prin distanța în timp dintre vizita lui Swann, cu o jumătate de secol în urmă, și clipa prezentă, matineul de la Guermantes, devine totodată evident cît de dificilă, de unică, este această recuperare. Povestitorul este cuprins de un sentiment de oboseală și spaimă, dîndu-și seama că acest interval îndelungat a fost trăit, gîndit, secretat de el fără încetare, că aceasta era viața *sa*.

„... mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer.“ [1]

Episodul din Combray devine punct de sprijin și de orientare în această îndepărtare enormă pe care eroul o poartă în sine, fără însă să fi știut acest lucru.

„J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années.“ [2]

Intervenția imaginii spațiale nu vrea să însemne cîtuși de puțin disoluția timpului în spațiu, ci doar că prin metafora spațială este vizualizată distanța care se creează și în inte-

---

[1] „...dar și că trebuia să-l mențin în fiecare minut legat de mine, că mă susținea, că eram cocoțat pe piscul lui amețitor, că nu puteam să mă mișc fără să-l clatin odată cu mine.“ *(Ibidem*, p. 238*)*

[2] „Amețeam privind sub mine, în mine, totuși, ca și cum aș fi avut o înălțime kilometrică, atîția ani.“ *(Ibidem*, p. 239*)*

riorul timpului. O distanță ce nu are nimic exterior, ci care ne este imanentă. Anii se adună în spatele nostru, îndepărtîndu-ne tot mai mult de propriul trecut pe care, de la această distanță abia îl mai percepem și care pare chiar pierdut; pînă cînd, dintr-o dată, ne dăm seama: tot ceea ce-am trăit nu este pur și simplu secretat și pierdut, ci se menține undeva în noi, „incorporé". Trebuie doar să ne supunem efortului de a-l face să reînvie sau, după cum se spune într-alt loc: să-l ascultăm, căci el nu a încetat niciodată să trăiască în noi, ci doar a fost acoperit de evenimentele actuale considerate ca singurele reale.

De aici metafora: înălțimea omului nu este dată de proporțiile sale corporale, ci de numărul anilor, el crește odată cu anii și această creștere progresivă în mărime devine o povară crescîndă. Odată cu trecerea timpului, oamenii parcă poartă încălțăminte cu tălpi de plumb și le cresc picioroange care uneori sînt mai înalte decît clopotnițele de biserici, făcînd mersul tot mai anevoios, mai primejdios, pînă cînd, într-o zi, cel cocoțat pe ele se prăbușește. Povestitorul este el însuși speriat de gîndul că picioroangele sale au devenit deja prea mari, și nu mai are puterea să păstreze decît prea puțin timp trecutul care se întinde atît de departe.

Romanul se încheie cu remarca naratorului că nu ar fi poate greșit dacă i-ar descrie pe oameni nu pornind de la locul mărginit pe care îl ocupă în spațiu, ci de la acel loc considerabil care le este dat în timp, în care ei se află simultan în epoci îndepărtate între ele, ca niște uriași scufundați în ani. Să arătăm acum, limitîndu-ne desigur la cîteva aspecte principale, modul cum Proust și-a realizat intenția prezentării timpului ca personaj principal.

În reflecția autorului, citată mai devreme, se spune totodată despre forma operei sale, că ar fi la fel cum o presimțise odinioară în biserica din Combray, formă care, în genere, ne rămîne invizibilă, și anume aceea a timpului. Așadar, Proust însuși exprimă deschis legătura dintre opera sa (forma acesteia) și timp. Într-o scrisoare către C. Véttard, el spune:

„Mon livre est sorti tout entier de l'application d'un sens spécial..., pareil à un téléscope qui serait braqué sur le temps, car le téléscope fait apparaître des étoiles qui sont

invisibles à l'oeil nu, et j'ai tâché de faire apparaître à la connaissance des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelques fois situés très loin dans le temps." [1]

Scurtarea timpului trebuie să ne apropie mai mult ceea ce se află foarte departe de noi (metafora telescopului), dar nu în spațiu, ci scufundat în adîncul ființei noastre. De aici și aluzia la inconștient; acesta se află într-un strat adînc din noi și dacă nu-l putem concepe decît cu multă greutate, este fiindcă am uitat. Uitată este și acțiunea pe care timpul o are asupra a ceea ce am trăit. Dacă timp este numit conținutul trăirii, înseamnă că aceasta nu este decît vizualizarea timpului, readucerea în actualitate sub forma amintirii a ceea ce a fost trăit. Desigur, în felul acesta semnificația timpului nu este cîtuși de puțin epuizată; mai degrabă trebuie să ne întrebăm cum se face că tocmai prin influența sa prezentul nu mai este prezent. Aici ne lovim de caracterul extatic al timpului, de faptul că acesta se află într-o continuă depărtare, că „acum"-ul este tot timpul înlocuit de un nou „acum", iar acesta, la rîndul său, de un altul. Această ființare în timp (Zeitigen) trebuie avută permanent sub privire și ea nu trebuie confundată cu conținuturile timpului, cu ceea ce este sau cade în timp. Pe de altă parte, noi nu putem sesiza această ființare în timp dacă nu sînt date anumite conținuturi ale timpului. Prin intermediul acestor conținuturi, noi trebuie să fim îndreptați către ceea ce nu are în esență nimic de-a face cu ele — și anume misteriosul fenomen al timpului. Cum poate realiza Proust acest lucru în opera sa? Prin *repetiție*. Vom încerca în cele ce urmează să indicăm varietatea utilizării acestei tehnici. Pentru o privire de ansamblu, să întreprindem un fel de clasificare, unde, firește, nu fiecărei diviziuni îi revine aceeași importanță.

---

[1] „Cartea mea a reieșit în întregime din aplicarea unui sens special..., asemănător unui telescop orientat către timp; căci telescopul face vizibile stele care sînt ascunse privirii, și eu am încercat să fac să apară în fața cunoașterii fenomene inconștiente care, complet uitate, sînt uneori situate foarte departe în timp." (*Lettres inédites a Camille Véttard*, Bagnères-de-Bigorre, 1926, p. 73)

a) *Repetiţia variată*. Trăirea, neschimbată din punct de vedere al conţinutului, este prezentată din perspective temporale diferite. Este vorba aici de amintiri, aşadar, nu de opoziţia dintre trăire şi amintire, care în principiu este foarte posibilă. Chiar în cadrul dimensiunii amintirii există posibilitatea transformării, a variaţiei, prin deplasarea de accent ce se realizează în raport cu semnificaţia evenimentului redeşteptat de memorie. Ca exemplu, să menţionăm scena sărutului de „noapte bună" care la început îi este refuzat copilului Proust. Cu această scenă se deschide romanul (după introducere) şi cu ea se şi sfîrşeşte. Să arătăm că această scenă nu este o pură repetiţie, un simplu laitmotiv.

În prima sa formă, la începutul ciclului, ea este construită ca o dramă. Clinchetul clopoţelului de la poarta grădinii anunţă un vizitator. Toţi se întreabă cine poate fi, deşi toţi ştiu că numai Swann poate veni neanunţat la o atare oră

Urmează, ca parte intermediară, conversaţia dintre Swann şi cei adulţi: mătuşi, părinţi, bunici. (În cadrul acestei conversaţii există o discuţie tăinuită: mama se interesează de fiica lui Swann, dar nu şi de soţia lui, fiindcă aceasta nu este acceptată de familie; ea face acest lucru fără însă să fie auzită de ceilalţi); se conturează apoi teama crescîndă a copilului la gîndul despărţirii, teamă care nu face decît să precipite despărţirea întrucît este interpretată de tatăl său ca semn al oboselii; drumul spre dormitorul de la primul etaj îi intensifică durerea şi disperarea: apoi îi trece prin minte ideea de a o îndupleca pe mamă printr-o scrisoare să vină pentru a-i spune „noapte bună". Françoise îl înştiinţează că nu i-a putut încă înmîna scrisoarea; mai stăruie o undă de speranţă; apoi află de refuzul definitiv; accentuarea mîhnirii şi hotărîrea de a rămîne treaz; în acelaşi timp, teama de consecinţele deciziei luate; despărţirea părinţilor de Swann (aici poate fi observat un anumit ritm, pendularea între starea copilului şi ceea ce fac adulţii).

Continuarea nu aduce cîtuşi de puţin atenuarea tensiunii, ci din nou un interludiu: observaţiile celor din casă asupra înfăţişării lui Swann, a comportamentului soţiei sale şi a atitudinii acestuia faţă de ea; apoi, o discuţie a bunicului cu mătuşile, cărora le reproşează faptul că, în ciuda avertis-

mentului său, ele nu au mulțumit pentru sticla de vin primită din partea oaspetelui. O scurtă scenă cu părinții: venirea mamei, graba băiatului de a-i veni în întîmpinare în vestibul, teama de tată, apoi modul cum este surprins de acesta, dar, în locul pedepsei de care se temea, tatăl îi dă mamei permisiunea, ba chiar o îndeamnă să doarmă în camera lui Marcel, ceea ce declanșează recunoștința zguduitoare a copilului. Și apoi, la apogeu, saltul în viitor, în timpul de după moartea tatălui și totodată în prezentul povestitorului, despre care am vorbit mai devreme. În sfîrșit, descrierea felului cum a decurs acea noapte: mama i-a citit băiețelului din *François le Champi* de Georges Sand.

În partea finală găsim două referiri la această scenă: una la romanul *François le Champi*, cealaltă în legătură cu reflecțiile asupra timpului, a locului pe care omul îl ocupă în timp. În mijlocul matineului, Marcel aude zgomotul pașilor părinților care îl însoțesc pe Swann spre ieșirea grădinii:

„... ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi, sans que je pusse rien changer aux criaillements de son grelot, puisque, ne me rappelant plus bien, comment ils s'étéignaient, pour le réapprendre, pour bien l'écouter, je dus m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tenaient autour de moi. Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre." [1]

---

[1] „...zgomotul pașilor părinților mei ce-l conduceau pe domnul Swann, clinchetul avîntat, feruginos, interminabil, țipător și rece al clopoțelului care mă anunța că domnul Swann plecase, în sfîrșit, și că mama va urca îndată, le mai auzeam încă, îi mai auzeam chiar pe ei, situați, totuși, atît de adînc în trecut. Atunci, gîndindu-mă la toate evenimentele care,

Alăturînd acum cele două descrieri ale respectivei scene, s-ar putea spune că prima este făcută din perspectiva copilului, iar cea de a doua, din perspectiva omului bătrîn. Teama de a se despărţi de mamă fără ca aceasta să-i fi dat sărutul de „noapte bună", hotărîrea sa de a rămîne treaz peste noapte, toate acestea îşi păstrează de fapt puterea emoţională numai din optica copilului. Dar nu acelaşi lucru se poate spune de observaţia referitoare la moartea tatălui sau de dispariţia vestibulului în care se întîmpla totul. Este folosită aici tehnica poliperspectivei: prezentarea viziunii copilului (în amintirea adultului), saltul în existenţa adultă, revenirea la perioada copilăriei, la serile cînd mama îi citea din diferite cărţi. Aşa cum arătam încă în prima noastră analiză, Proust tinde către o prezentare temporală stratificată. Trecut, prezent şi viitor ne sînt redate într-un mod aproape concomitent. Prima descriere a acestei scene face ca lumea copilului să ne devină atît de apropiată, încît răspundem la toate emoţiile ei şi trăim situaţia aidoma copilului. În această amintire este inclus apoi ceva întîmplat în cursul scenei menţionate, dar care nu putea fi conştientizat: amintirea care anticipează viitorul. În fond, acest lucru are sens numai atunci cînd deja în cadrul amintirii accentul cade nu asupra scenei din copilărie, ci asupra acţiunii timpului. Este tocmai ceea ce se arată în mod expres atunci cînd, în acest context, sînt evocate concomitent trecutul şi amintirea care supravieţuieşte acestui trecut.[1] Contradicţia dintre acţiunea destructivă a timpului

---

prin forţa împrejurărilor erau fixate între momentul cînd auzisem clopoţelul şi matineul la prinţesa de Guermantes, mă înspăimînta ideea că în mine răsuna încă acelaşi clinchet, fără să pot schimba nimic din notele lui deoarece, neamintindu-mi bine cum se stingeau, pentru a le învăţa din nou, pentru a le auzi mai bine, eram nevoit să fac sforţarea de a nu mai auzi conversaţiile măştilor din jurul meu. Ca să aud clopoţelul cît mai aproape, trebuia să cobor în adîncurile mele." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 2, *op. cit.*, p. 237)

[1] „En moi aussi bien de choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours..." („Şi în mine multe lucruri, pe care le credeam veşnice, au fost distruse.") (Marcel Proust, *Swann*, vol. I, *op. cit.*, p. 171)

și încercarea omului de a i se opune este formulată cît se poate de clar în următorul pasaj:

„La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père... En réalité ils n'ont jamais cessé..." [1]

Pe de o parte, așadar, este enunțată imposibilitatea reproducerii trecutului, iar pe de altă parte, prelungirea trecutului în prezent, lucru de care omul își dă seama în cazul în care este în stare să descifreze ce se petrece în interiorul său.

Ce aflăm din cea de a doua descriere a aceleiași scene, concentrată în cîteva propoziții? Din întregul episod nu este reținută decît plecarea lui Swann și sunetul clopoțelului de la poarta grădinii. Ajuns la vîrsta maturității, scriitorul are sentimentul apariției unei amintiri atît de vii, încît atunci cînd îi reapare în memorie, cei prezenți pălesc cu totul. Faptul trecut se repetă. Clinchetul de la poartă nu mai semnifică însă venirea iminentă a mamei la patul său, ci îl avertizează pe cel ce-și amintește că a sosit timpul de a lăsa totul la o parte și de a se așterne la lucru. Sunetul auzit nu mai anunță venirea sau plecarea unui vizitator, ci ceea ce se întîmplă în prezent — debutul scrierii operei sale. Într-un sens simbolic, și aici este vorba de plecare și venire: despărțirea de viața de pînă acum și anunțarea începutului unei noi vieți. Această scenă poate fi înțeleasă de asemenea numai prin referire la timp; firește, ea are pentru autor o și mai mare importanță decît prima, deoarece acolo exista doar sugestia că trecutul e încă viu, că ecoul lui răsună mai departe. Acest răsunet este preluat aici, însă în calitate de condiție prealabilă a creației artistice. [2]

---

[1] „Posibilitatea unor asemenea clipe nu va renaște niciodată pentru mine. Dar de la un timp încoace, dacă ascult, încep să percep foarte deslușit suspinele pe care am avut puterea să le rețin în fața tatii... În realitate, n-au încetat niciodată." *(Ibidem*, p. 117*)*

[2] „Or la récréation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-

Această amintire repetitivă reapare în mod expres în reflecţiile asupra timpului:

„... que nous occupions une place sans cesse accrue dans le Temps, tout le monde le sent, et cette universalité ne pouvait que me réjouir puisque c'est la vérité, la vérité soupçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider." [1]

Iar paragraful ce conţine amintirea repetitivă începe cu următoarea referire la timp:

„Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief..." [2]

În primplanul acestei amintiri se află ceea ce în cadrul primei amintiri exista sub forma anticipării. S-a produs o deplasare de accent de la faptele descrise la efectul, iniţial invizibil, al timpului. Schimbarea a adus totodată o clarificare. Grijile şi temerile puerile sînt înghiţite de o nouă grijă: timpul rămas îi va fi oare suficient pentru desăvîrşirea operei sale? Căci persoana care-şi aminteşte aici este marcată de gîndul apropierii morţii.

„Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais, après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de

---

elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art... ?" („Or, crearea din nou, cu ajutorul memoriei, a impresiilor pe care trebuia apoi să le aprofundez, să le lămuresc, să le transform în echivalenţe de înţelegere, nu era oare una din condiţiile, aproape esenţa însăşi, a operei de artă... ?") (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 2, *op. cit.*, p. 234)

[1] „...că noi ocupăm un loc tot mai mare în timp, şi această universalitate nu putea decît să mă bucure, fiindcă acesta este adevărul, adevărul bănuit de oricine şi pe care trebuia să caut să-l lămuresc." (*Ibidem*, p. 236)

[2] Preluăm îmbunătăţirea propusă de Jauss de a folosi în loc de „temps évaporé" „temps incorporé", căci este vorba de acel timp care s-a încorporat şi de aceea poate fi evocat. Aşadar: „Dacă aveam acum intenţia să scot cu atîta putere în evidenţă această noţiune a timpului incorporat..." (*Ibidem*, p. 237)

la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi." [1]

Așadar, ambele amintiri se află în serviciul redării timpului: cea de a doua vede însă această redare sub forma operei de artă ce trebuie realizată. Clinchetul clopoțelului de la poartă exprimă faptul că evenimentul trăit în calitatea lui de premisă a scrisului persistă încă.

Repetarea unei amintiri la diferite momente din viață permite de asemenea relevarea procesului schimbării persoanei respective, deși nu prin referire la vîrstă, ci prin natura trăirii. Astfel, gestul de cedare al părinților este văzut abia în cea de a doua descriere ca o abdicare iar manifestarea voinței copilului ca început al declinului voinței sale.

b) *Repetiția ca descoperire.* Un obiectiv deosebit pe care Proust vrea să îl atingă tot prin repetiție este dezvăluirea unei stări de lucruri trecute, fie printr-o discuție cu cineva care a participat la respectiva întîmplare — firește, pe care, de data aceasta, o poate relata ca un spectator imparțial, deoarece de atunci a trecut mult timp — fie prin relatările altor persoane care au luat cunoștință de respectiva întîmplare sau care au participat de asemenea la ea, ca terți.

Ca exemplu pentru ilustrarea primului caz este o scenă din Swann. La o plimbare a băiețelului cu tatăl și bunicul său în Combray, el întîlnește o fetiță cu părul blond roșcat, strălucitor, care îl fascinează.

„Je la regardais d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tout les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait

---

[1] „Ideea morții se instală definitiv în minte, așa cum face dragostea. Nu pentru că mi-ar fi fost dragă moartea: o uram. Dar după ce mă gîndisem, desigur, la ea din cînd în cînd, ca la o femeie pe care încă nu o iubești, acum gîndul la ea se lipea de stratul cel mai profund al creierului și atît de deplin, că nu puteam să mă ocup de un lucru fără să treacă mai întîi prin ideea morții, și chiar dacă nu mă ocupam de nimic și rămîneam într-un repaus total gîndul la moarte îmi ținea o tovărășie la fel de permanentă ca și ideea eului meu." *(Ibidem*, p. 232*)*

toucher, capturer, emmener le corps qu'il regard et l'âme avec lui..." [1]

El îşi doreşte atît de mult să fie observat de ea, în timp ce aceasta pare să manifeste o indiferenţă dispreţuitoare. Iar de îndată ce tatăl şi bunicul au trecut,

„... elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé que je ne pouvais interpréter d'apres les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation que comme une preuve d'un trageant mépris; et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel, quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente." [2]

Într-o convorbire cu Gilberte din volumul *Timpul regăsit*, Marcel mărturiseşte că, la Combray, pe cînd era copil, fusese îndrăgostit de ea. Tot acum aflăm de la Gilberte că ea-l simpatiza pe băieţelul blond şi i-ar fi sugerat cu plăcere să meargă cu ea în ruinele donjonului de la Roussainville, unde copiii se lasă în voia unor jocuri indecente. Gestul lipsit de pudoare al bravei domnişoare, nu însemna cituşi de puţin ceva jignitor, ci era o provocare.[3]

---

[1] „M-am uitat la ea întîi cu acea privire care nu este decît crainicul ochilor, dar la a cărei fereastră se pleacă în toate sensurile, privirea îngrijorată şi împietrită care ar voi să pipăie, să captureze, să ia cu sine trupul pe care-l priveşte şi sufletul împreună cu el..." (Marcel Proust, *Swann*, vol. I, *op. cit.*, p. 183)

[2] „...fetiţa îşi strecură privirile, în toată lungimea lor, în direcţia mea, fără nici o expresie deosebită, fără să aibă aerul că mă vede, dar cu statornicie şi un surîs prefăcut pe care, potrivit noţiunilor ce le dobîndisem despre educaţie, nu-l puteam interpreta decît ca o dovadă de dispreţ, insultător; şi mîna ei schiţa, în acelaşi timp, un gest indecent, căruia, cînd era adresat în public unei persoane pe care n-o cunoşteai, micul dicţionar de politeţă pe care-l purtam la mine, nu-i dădea decît un singur înţeles, acela al unei intenţii obraznice." (*Ibidem*, p. 184)

[3] „En somme, elle résumait tout ce que j'avais désiré dans mes promenades, jusqu'à ne pas pouvoir me décider à rentrer, croyant voir s'entr'ouvrir, s'animer les arbres. Ce que je souhaitais si fiévreusement alors, elle avait failli, si j'eusse seulement su le comprendre et le retrouver, me le

Prin această dezvăluire, Marcel este silit să-și retușeze acum, într-un tîrziu, imaginea ispititoarei domnișoare:

„Aussi me fallut-il, à tant d'années, de distance, faire, subir une retouche à une image que je me rappelais si bien, opération qui me rendit assez heureux en me montrant que l'abîme infranchissable que j'avais cru alors exister entre moi et un certain genre de petites filles aux cheveux dorés était aussi imaginaire que l'abîme de Pascal, et que je trouvai poétique à cause de la longue série d'années au fond de laquelle il fallait l'accomplir." [1]

S-ar putea crede că această repetiție ar fi simpla **corec**tură a unui gest fals interpretat. Dar și în cazul ei, timpul joacă un rol central: el se dezvăluie aici ca mediu care permite atari corecturi, întrucît instituie distanța. Fără această distanțare, n-ar fi avut loc efuziunea Gilbertei, prin care își mărturisește patimile și suferințele ei. [2] Operația de retușare este pusă dealtfel în conexiune explicită cu timpul. De asemenea, acest exemplu de repetiție sugerează distanța extremă dintre eveniment și înțelegerea sa, el fiind opusul anticipării a ceea ce urmează, pe care am constatat-o, cu titlu de exemplu, în scena în care copilului îi este refuzat sărutul de „noapte bună". După mai mult de patruzeci de ani, este dezlegată semnificația gestului interpretat greșit.

---

faire goûter dès mon adolescence." („În fond, ea însemna tot ce dorisem în timpul plimbărilor, pînă a nu mă putea hotărî să mă întorc acasă, închipuindu-mi că văd întredeschizîndu-se, însuflețindu-se copacii. Ceea ce dorisem eu cu atîta ardoare atunci, ea fusese cît pe-aci, dacă m-aș fi priceput să o înțeleg și să o descopăr, să mă facă să gust, încă din adolescență.") (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 1, *op. cit.*, p. 13)

[1] „În consecință, trebui, după atîția ani, să supun unei corectări o imagine pe care mi-o aminteam atît de bine, operație ce mă făcu destul de fericit, arătîndu-mi că prăpastia de netrecut ce crezusem pe atunci că există între mine și un anumit gen de fetițe cu părul auriu era tot atît de imaginară ca și abisul lui Pascal, și pe care o găseam poetică din pricina lungului șir de ani la capătul căruia trebuia întregită." *(Ibidem*, pp. 12—13*)*.

[2] „Car il y a dans ce monde où tout s'use, où tout périt, une chose qui tombait en ruine, qui se détruit encore plus complètement, en laissant encore moins de vestiges que la Beauté: c'est le Chagrin." („Căci există în lumea aceasta, unde toate se uzează și toate pier, un lucru care cade în ruină și se distruge mai mult decît cu desăvîrșire, lăsînd încă și mai puține urme decît Frumusețea: Durerea.") *(Ibidem*, p. 11*)*

Iluminarea vine însă prea tîrziu; tot ce mai rămîne este regretul după ceea ce s-a pierdut.

Un al doilea exemplu de repetiție deconspirativă este scena cu iasomia. Marcel vine de la doamna de Guermantes cu o ramură de iasomie pe care aceasta o primise din sud și i-o dăruise lui. Pe treptele casei, Marcel o întîlnește pe Andrée, prietena Albertinei, care îi comunică că tocmai s-au întors acasă, dar că Albertine, vrînd să-i mai scrie unei mătuși, o rugase să plece. Totodată, ea îl avertizează că Albertine nu suportă mirosurile prea tari. De aceea lasă iasomia în bucătărie; atunci se aude strigat din camera sa de către Albertine, care îl aștepta deja acolo. Cînd se afla pe treptele casei, el o întrebase pe Andrée dacă Albertine nu plănuiește nimic rău, iar ea negase energic.

După moartea Albertinei, scena dobîndește o cu totul altă semnificație. Albertine și Andrée s-au folosit de absența menajerei, Françoise, pentru a se deda la jocuri lesbiene. Surprinse de întoarcerea lui Marcel, ele simulează o aversiune pentru iasomie care, în realitate, le plăcea amîndurora. Cîteva zile încă după această întîmplare, Albertinei îi fusese frică că Marcel și-ar fi dat seama de prefăcătorie. Mai demult, această dezvăluire l-ar fi mîhnit nespus; acum însă, în urma schimbării produse în el de timp, această știre îl lasă relativ rece.

„Mais depuis quelque temps les paroles concernant Albertine, comme un poison évaporé, n'avaient plus leur pouvoir toxique. La distance était déjà trop lointaine..." [1]

Și, ceva mai jos:

„Car la femme qu'on revoit quand on ne l'aime plus, si elle vous dit tout, c'est qu'en effet ce n'est plus elle, ou que ce n'est plus vous: l'être qui aimait n'existe plus. Là aussi il y a la mort qui a passé, a rendu tout aisé et tout inutile." [2]

---

[1] „Dar de la un timp încoace cuvintele ce se refereau la Albertine nu mai aveau, ca și o otravă evaporată, puterea lor toxică. Distanța era deja prea mare." (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 216)

[2] „Căci femeia pe care o revezi după ce nu o mai iubești, dacă îți spune tot, o face fiindcă nu mai e ea, sau tu nu mai ești tu; ființa ce iubea nu mai există. Și pe acolo a trecut moartea, făcînd totul ușor și inutil." (*Ibidem*, p. 217)

Particularitatea acestor repetiţii constă în aceea că ele rămîn în domeniul cunoaşterii şi nu mai pătrund în cel al trăirii.

Pe cît de intens sînt dorite explicaţiile atît timp cît o pasiune este vie, cu atît pălesc ele atunci cînd pasiunea este stinsă, tocmai ca urmare a acţiunii timpului sau, cum se spune în ultimul pasaj citat, a morţii. De altfel, Marcel nu este sigur dacă Andrée îi spune adevărul sau dacă îl minte. În loc să procure certitudine, această repetiţie poate sfîrşi tot în neştiinţă. În ambele cazuri, fie explicaţia este adevărată (Gilberte), fie nesigură (Andrée), ea rămîne la fel de neputincioasă, deoarece timpul nu mai poate suprima distanţa. Ne putem transpune în trecut numai din punct de vedere al cunoaşterii nu şi retrăind situaţia respectivă.

c) *Repetiţia unor acţiuni*. În cazul primului tip de repetiţie, scena iniţială rămînea unică, reluarea ei petrecîndu-se doar în memorie. Modificarea era rezultatul celui ce-şi amintea şi depindea de dezvoltarea acestuia, astfel că prin ea putea fi făcută inteligibilă chiar o stare a sa ulterioară. Repetiţia de care ne ocupăm acum antrenează o mulţime de fapte, care sînt legate între ele prin similitudinea motivaţiei şi a situaţiei în care sînt realizate. Dacă în cazul celorlalte două tipuri de repetiţii, ceea ce apare în prim plan este variaţia, acest tip de repetiţie se caracterizează, dimpotrivă, prin constanţă. Să cităm ca exemplu desfăşurarea scenei sărutului de „noapte bună", de data aceasta nu între mamă şi fiu, ci între adultul Marcel şi iubita sa Albertine. Tot aşa cum, mai demult, copilul simţea nevoia absolută — înainte de culcare — a acelui semn de tandreţe, acum el aşteaptă acelaşi gest, devenit indispensabil, de data aceasta însă din partea iubitei.

Dar această repetiţie este marcată în acelaşi timp de transformarea pe care scriitorul a suferit-o. El nu este în stare, într-un moment cînd se ceartă, să-i ceară aceeaşi dezmierdare de „noapte bună", cu alte cuvinte, să-i ceară să

se împace.[1] Acest gest în aparență secundar este totuși foarte semnificativ pentru Proust. Tocmai în descrierea unei astfel de despărțiri dinaintea culcării stabilește el legătura cu mama, cu tatăl și cu bunica sa.[2]

În acest caz repetarea acțiunii garantează nu numai continuitatea propriei existențe, dar o leagă totodată pe aceasta de existența strămoșilor, asigurînd continuitatea unei trăsături de familie, oricît de diferite ar fi situațiile concrete. (Bigotismul mătușii Léonie nu exclude ca Marcel să-și descopere chiar și cu ea înrudire, și anume în felul de a privi vremea.) Timpul joacă aici un rol indispensabil, repetiția trebuind să realizeze depășirea caracterului său destructiv.

În acest context, Proust dă un exemplu despre felul în care ia naștere o deprindere (repetiție), arătînd cum felul în care a conviețuit cu Albertine i-a prefigurat pasul iubirilor viitoare.

„Ces habitudes de vie en commun, ces grandes lignes qui délimitaient mon existence et à l'intérieur desquelles ne pouvait pénétrer personne excepté Albertine, et aussi (...) les lignes lointaines, parallèles à celles-ci et plus vastes, par lesquelles s'esquissait en moi, comme un ermitage isolé,

---

[1] „Mais si j'éprouvais l'angoisse de mon enfance, le changement de l'être qui me la faisait éprouver, la différence de sentiment qu'il m'inspirait, la transformation même de mon caractère, me rendaient impossible d'en réclamer l'apaisement à Albertine comme autrefois à ma mère. Je ne savais plus dire: je suis triste. Je me bornais la mort dans l'âme, à parler des choses indifférentes qui ne me faisaient faire aucun progrès vers une solution heureuse." („Dar dacă încercam neliniștea copilăriei mele, schimbarea ființei care mă făcea să o simt, diferența de sentiment pe care mi-o inspira, transformarea chiar a caracterului meu, nu-mi dădea putința să cer Albertinei alinarea lor ca altădată mamei. Nu mai știam să spun: sînt trist. Mă mărgineam, cu moartea în suflet, să vorbesc de lucruri indiferente, care nu mă făceau să realizez nici un progres către o soluție fericită.") (Marcel Proust, *Captiva*, vol. 1, București, Editura Minerva, 1971, p. 164)

[2] „Car, peu à peu, je ressemblais à tous mes parents..." și „Voici que maintenant je parlais à Albertine, tantôt comme l'enfant que j'avais été a Combray parlant à ma mère, tantôt comme ma grande mère me parlait." („Căci, puțin cîte puțin, semănam cu părinții mei..." și „Iată că mă adresam acum Albertinei, cînd, ca copilul ce fusesem la Combray vorbind cu mama, cînd așa cum îmi vorbea bunică-mea.") (*Ibidem*, p. 113)

a formule un peu rigide et monotone de mes amours futures, avaient été en réalité tracées cette nuit à Balbec..."[1]

După ce află de la Albertine povestea copilăriei el vrea să o ferească de alte ispite de același fel: este tocmai ceea ce stă la baza felului în care-și concepe comportamentul său prezent și viitor.

Repetiția caracterizează viața unui anumit om, stilul său de viață:

„Un homme a presque toujours la même manière de s'enrhumer, de tomber malade, c'est-à-dire qu'il lui faut pour cela un certain concours de circonstances; il est naturel que, quand il devient amoureux, ce soit à propos d'un certain genre de femmes..."[2]

Gilberte a devenit pentru Marcel simbolul femeii, astfel că și în Albertine, în ciuda tuturor deosebirilor, el vede o reîntrupare modificată a primeia. Anticiparea sfîrșitului iubirii pentru Albertine îl face să presupună că succesoarea acesteia va prezenta de asemeni o anumită asemănare cu ea, că alegerea sa nu este cu totul liberă; desigur, nu ca referire la o femeie anume, ci la o anumită categorie, la un anumit tip.

Repetiția ca sursă a unei constante atitudinale trimite la o nouă grupă:

d) *Repetiția ca recunoaștere.* Marele matineu din final — așa cum arătam mai devreme — se află sub semnul re-cunoașterii. A re-cunoaște înseamnă a realiza o repetiție, a găsi veriga de legătură dintre cel ce ne apare la început ca necu-

---

[1] „Aceste obiceiuri de viață în comun, aceste mari linii care-mi mărgineau existența și în interiorul cărora nu putea pătrunde nimeni afară de Albertine, cît și [...] liniile depărtate, paralele cu acestea și mai vaste, prin care se schița în mine, ca o sihăstrie izolată, formula cam rigidă și monotonă a dragostei mele viitoare, fuseseră în realitate schițate în acea noapte la Balbec..." *(Ibidem*, p. 117)

[2] „Un bărbat are aproape întotdeauna aceeași manieră de a face un guturai, de a se îmbolnăvi, adică are nevoie pentru aceasta de un anumit concurs de împrejurări; este firesc să se și îndrăgostească de un anumit gen de femeie..." (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 102)

noscut şi cel pe care-l cunoaştem de mai demult. Astfel, la re-cunoaşterea lui d'Argencourt, naratorul spune:

„... combien d'états succesifs d'un visage ne me fallait-il pas traverser si je voulais retrouver celui de l'Argencourt que j'avais connu, et qui était tellement différent de lui-même, tout en n'ayant à sa disposition que son propre corps!" [1]

Punctul de plecare al re-cunoaşterii îl constituie modificările persoanei respective; apoi se caută legătura cu ceea ce îi era de multă vreme cunoscut. Repetiţia înseamnă aici spargerea conglomeratului prezent în părţi intermediare pentru a putea ridica o punte spre faptul trecut. În acest act trebuie făcută inteligibilă transformarea apărută, tranziţia de la o stare la alta. Aşa cum se arăta într-un pasaj citat mai devreme, ceea ce se cere făcut este ceva contradictoriu:

„... c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas...".[2]

Cu ce temei echivalăm noi re-cunoaşterea cu repetiţia? Lucrurile se prezintă astfel: figura care ne-a fost cunoscută trebuie regăsită; cum cea pe care o am în faţa mea pare străină, printr-o încordare a intelectului şi a imaginaţiei trebuie să refac acea transformare pe care a realizat-o timpul însuşi. Trebuie, prin urmare, găsit ceva, ce nu este dat, şi anume verigile intermediare necunoscute. Cel ce mi-a fost cunoscut şi cel ce se află acum în faţa mea sînt punctele de sprijin ale acestei operaţii. Aşadar, în cazul recunoaşterii nu este încă reactualizat ceea ce ne este în fond cunoscut, ci este realizată o tranziţie. Faptul că acest domn, pe care nu-l recunoaştem,

---

[1] „...cîte stări succesive ale unei figuri n-ar fi trebuit să străbat dacă voiam să o regăsesc pe cea a lui d'Argencourt, pe care-l cunoscusem şi care era atît de deosebită de el însuşi, cu toate că nu avea altceva la dispoziţie decît propriul său trup." *(Ibidem*, p. 66*)*

[2] „...să gîndeşti sub aceeaşi denumire două lucruri contradictorii, înseamnă să admiţi că aceea care a fost fiinţa de care-ţi aminteşti nu mai există, iar aceea care se află în faţa ta este o fiinţă pe care nu o cunoşteai." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 2, *op. cit.*, p. 89).

ne spune că îl cheamă Müller, nu este o recunoaştere; căci de recunoaştere ţine într-adevăr realizarea asociaţiei cu cel ce fusese acest om înainte. Iar pentru Proust, aceasta înseamnă că în sfera evidenţei transformările sînt atît de vizibile încît continuitatea respectivă poate fi în cele din urmă stabilită. Spre deosebire de tipul precedent de repetiţie, continuitatea este realizată aici nu prin faptul că acelaşi comportament se regăseşte în diferite situaţii şi epoci, ci prin descoperirea acelor elemente distincte care trebuie să prezinte aspecte comune atît cu ceea ce ceva fusese înainte, cît şi cu acest ceva care este acum. Aşadar, ceea ce s-a întîmplat fără concursul nostru, trebuie regăsit. În cazul tipului anterior de repetiţie, hotărîtor era comportamentul nostru. Prin repetiţie ca re-cunoaştere, noi încercăm să recuperăm acţiunea timpului. Raportarea la timp este aici atît de clară, încît se impune de la sine. Într-o atare repetiţie, pe de o parte avem acţiunea timpului, şi pe de altă parte, eul care o înţelege. Caracterul sintetizator al acestei repetiţii ne conduce către o nouă formă de repetiţie:

e) *Repetiţia ca rezumare*. Această repetiţie poate fi aplicată în două moduri: ca „desfăşurare“ (Auffächerung) a unui şir de amintiri declanşate de o anumită situaţie, sau ca „strîngere“ a unei mulţimi de amintiri care se referă la o anume întîmplare. Să dăm cîte un exemplu pentru ambele cazuri.

Albertine se află în vizită la Marcel în absenţa părinţilor acestuia. Françoise îi surprinde într-o situaţie ce pare indecentă. După ce aceasta din urmă părăseşte camera, între cei doi are loc următoarea discuţie:

„Savez-vous ce dont j'ai peur, lui dis-je, c'est que si nous continuons comme cela, je ne puisse pas m'empêcher de vous embrasser.

— Ce serait un beau malheur.“ [1]

Acest răspuns nu poate decît să-l incite pe Marcel. Domnişoara, cu o clipă în urmă atît de inabordabilă şi distantă,

---

[1] „— Ştii de ce mă tem, i-am spus, dacă continuăm astfel, nu mă voi mai putea opri să nu te sărut.

— Ce mare nenorocire!“ (Marcel Proust, *Guermantes*, vol. 2, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 69).

s-a transformat într-o aşa măsură încît aproape că îi cere lui Marcel să facă ceea ce el doreşte de atîta vreme. Ne-am aştepta ca acesta să răspundă de îndată provocării, dar se întîmplă tocmai contrariul. Proust tărăgănează continuarea firească, scena erotică însăşi, dar nu intercalînd ceva din exterior, ci dezvăluind motivul pentru care eroul îşi amînă satisfacerea dorinţei. El vrea să-şi clarifice noua şi nesperata situaţie. Nu amînă momentul trecerii la acţiune întrucît ar da înapoi, speriat, în faţa apariţiei neaşteptate a clipei dorite, sau ar fi inhibat, ci întrucît vrea să-şi lămurească transformarea Albertinei.

„... mais qu'Albertine me fût maintenant si facile, cela me causait plus que du plaisir, une confrontation d'images empreintés de beauté.“ [1]

Această „confrontation“ este realizată sub forma unei amintiri comparative avînd ca obiect pe Albertine, efectuată la trei nivele. *Prima apariţie*, în care ea pare să fie pictată direct pe fundalul mării, atît de îndepărtată, de ireală încît Proust o compară cu acea apariţie teatrală în care nu putem distinge dacă cea de pe scenă este actriţa aşteptată, o figurantă care o înlocuieşte sau o proiecţie care o simulează pe prima.

A doua apariţie : el a cunoscut-o, ea vine spre el într-adevăr, şi nu mai este o aparenţă. În acelaşi timp, această întîlnire reală este o dezamăgire, deoarece ea nu este cîtuşi de puţin atît de uşuratică după cum apărea în ipostaza magică.

„J'avais appris qu'il n'était pas possible de la toucher, de l'embrasser, qu'on pouvait seulement causer avec elle, que pour moi elle n'était pas une femme plus que des raisins de jade, décoration incomestible de tables d'autrefois, ne sont des raisins.“ [2]

---

[1] „...dar faptul că Albertine mi-era acum atît de accesibilă, îmi prilejuia mai mult decît o plăcere, o alăturare de imagini purtînd pecetea frumuseţii.“ *(Ibidem*, p. 67*)*

[2] „Aflasem că nu e cu putinţă să te atingi de ea, să o săruţi, că puteai doar sta de vorbă cu ea, că pentru mine nu era o femeie, după cum strugurii de jad, podoabă necomestibilă a meselor de altădată, nu sînt struguri.“ *(Idem.)*

Cel de-al *treilea nivel* al apariției Albertinei, el îl sesizează abia acum, cînd ea îi dă voie să o sărute.

„Et voici que dans un troisième plan elle m'apparaissait réelle comme dans la seconde connaissance que j'avais eue d'elle, mais facile comme dans la première; facile, et d'autant plus délicieusement que j'avais cru longtemps qu'elle ne l'était pas." [1]

În acest plan se contopește cunoașterea implicată în apariția de la primul nivel cu realitatea dintr-al doilea. Urmează apoi o nouă reflecție asupra posibilității de-a desemna ceva în viață ca real:

„Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai? (et hélas, je n'étais pas au bout de mes découvertes avec Albertine)."[2]

De la schimbarea Albertinei se trece apoi la considerații asupra cunoașterii noastre, care nu este dată odată pentru totdeauna. Adaosul dintre paranteze trimite la viitorul încă neprezent, care va aduce noi surprize și nu la fel de fericite.

Reflecția este continuată — conținutul de cunoaștere pe care i l-a procurat provocarea Albertinei îl bucură mai mult decît actul erotic în sine. Prin această cunoaștere ea a devenit alta. Într-o atare clipă, cînd cunoașterea despre ea se schimbă, Marcel vrea să rețină în același timp și înfățișările ei precedente. Numai prin această fixare este posibilă comparația și, în felul acesta, savurarea transformării ei subite (Anders-gewordensein). Prilej cu care se afirmă explicit: hotărîtoare nu este clipa izolată în care are loc satisfacerea unei dorințe, ci actualizarea întregului ei trecut pînă în momentul de față. Acesta este motivul pentru care amînarea satisfacerii dorinței este atît de importantă: ea face manifestă relația față de timp. Importantă este actua-

---

[1] „Dar iată că, într-un al treilea plan, mi se înfățișa reală ca a doua oară cînd o cunoscusem, dar accesibilă ca întîia oară; accesibilă și cu atît mai delicioasă cu cît crezusem mai mult timp că nu era." *(Ibidem*, pp. 67—68*)*

[2] „Ce poți afirma, cîtă vreme ceea ce crezusem probabil la început, s-a vădit fals în urmă și, în al treilea rînd este adevărat. Din păcate, n-ajunsesem la capătul descoperirilor mele cu Albertine." *(Ibidem*, p. 68*)*

lizarea unui proces în desfăşurarea sa. Cele trei planuri ale apariţiei Albertinei trebuie actualizate concomitent şi în acelaşi mod; nici unul din ele nu trebuie să-l reprime pe celălalt, să îl eclipseze. De diferitele „Albertine" se leagă totodată diferitele impresii despre Balbec:

„Il me semblait que j'aurais, sur les deux joues de la jeune fille, embrassé toute la plage de Balbec." [1]

Aducerea aminte care precede acţiunea propriu-zisă repeta astfel procesul desfăşurat în timp: Proust adînceşte acest aspect în reflecţia generală asupra abordării şi cuceririi unei femei, prilej cu care este relevată din nou bogăţia schimbării:

„Car les connaître (les femmes) les approcher, les conquérir, c'est faire varier de forme, de grandeur, de relief l'image humaine..."[2]

Această posibilitate de variaţie ar urma să rezume amintirea în clipa hotărîtoare în care se iveşte o nouă Albertine.

Discuţia este continuată şi nu fără motiv este vorba din nou de Albertine la Balbec; apoi urmează din nou gîndurile lui Marcel. Prima propoziţie arată clar semnificaţia acordată de autor repetiţiei.

„J'aurais bien voulu, avant de l'embrasser, pouvoir la remplir à nouveau du mystère qu'elle avait pour moi sur la plage avant que je la connusse, retrouver en elle le pays où elle avait véçu auparavant".[3]

Aici are loc o revenire la primul plan al apariţiei Albertinei, atunci cînd ea era o ispititoare domnişoară necunoscută. Vraja necunoscutului trebuie reţinută tocmai acum cînd ne aflăm în pragul unei noi trepte de cunoaştere. Trecutul şi prezentul trebuie luate în considerare în egală măsură.

---

[1] „Mi se părea că aş fi sărutat, pe amîndoi obrajii fetei, toată plaja de la Balbec" *(Ibidem*, p. 69*)*

[2] „Căci a le cunoaşte, a te apropia de ele, a le cuceri, înseamnă să variezi forma, mărimea şi relieful imaginii omeneşti..." *(Idem)*

[3] „Înainte de-a o săruta aş fi vrut să o pot umple cu tot misterul pe care-l avea pentru mine, pe plajă, înainte să o fi cunoscut, să regăsesc în ea meleagurile unde trăise mai înainte." *(Ibidem*, p. 70*)*

Urmează apoi un excurs asupra sărutului ca mod insuficient de cunoaștere interumană, întrucît se rezumă doar la contactul buzelor, celelalte organe de simț fiind excluse. Abia acum urmează descrierea sărutului în sine. Apropiindu-și buzele de obrazul ce urmează să fie sărutat, sînt descrise schimbările pe care acesta le suferă. Înainte de a o săruta cu adevărat, în descriere se intercalează o reflecție asupra perspectivei în domeniul artei fotografice, reflecție în care este conținută cheia pentru procedeul stilistic expus aici: cuprinderea laolaltă a tuturor modificărilor suferite de cineva în timp.

„...en accélerant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui toutes les possibilités qu'il enferme...“[1]

În transformările prin care trece o persoană în diferitele noastre întîlniri cu ea sînt păstrate posibilitățile ei, dacă sîntem în stare să le actualizăm cuprinzîndu-le pe toate, deodată, la un loc.

După descrierea sărutului dat Albertinei, trăit ca o dezamăgire[2], intervine o nouă reflecție referitoare la modificarea expresiei Albertinei; apoi, cîteva considerații despre repetiție într-un domeniu care nu vizează individul ci specia

---

[1] „accelerînd peste măsură repeziciunea schimbărilor de perspectivă și de culoare pe care ni le oferă o ființă în diferitele noastre întîlniri cu ea, aș fi vrut să le cuprind pe toate în cîteva secunde ca să creez din nou, în mod experimental, fenomenul care diversifică individualitatea unei ființe și să scot, unele din altele, ca dintr-o cutie, toate posibilitățile pe care le cuprinde.“ *(Ibidem*, p. 72*)*

[2] „...tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du chose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine.“ („...ochii mei încetară deodată de-a mai vedea, la rîndul său nasul meu, strivindu-se, nu mai percepu nici un miros, și fără să cunosc mai bine gustul lucrului dorit, am aflat, datorită acestor semne neplăcute, că eram pe cale de-a săruta obrazul Albertinei“) *(Ibidem*, p. 73*)*

umană: „...c'est plus loin qu'à sa propre enfance, mais à la jeunesse de sa race qu'elle était revenue".[1]

Această scenă a primului sărut absoarbe întregul trecut în diversitatea sa și procesul devenirii prin repetarea diferitelor sale etape: totodată, în ea are loc regresia către tinerețea sexului feminin ca atare. Acesta este un exemplu semnificativ de repetiție rezumativă care, într-o clipă, desfășoară trecutul ca pe un evantai (auffächert) pentru a-l păstra cît mai intact în diferitele sale faze.

Pentru ilustrarea celui de al doilea tip de repetiție rezumativă, și anume ca asociere a unei mulțimi de evenimente care s-au desfășurat în același loc, dar în epoci diferite, ne servește scena reîntoarcerii de la liturghia duminicală de la Combray.

Trimitem aici la profunda analiză a lui Jauss. Proust, arată el, „prezintă un interval de timp care în povestire este parcurs nu numai o dată și într-o direcție, ci de mai multe ori și în direcții diferite. Cititorul, care îl însoțește pe 'Marcel' pe drumul de întoarcere de la liturghie, trece, ca să spunem așa, de patru ori prin același loc, respectiv vede această întoarcere prin prisma a patru evenimente, a căror povestire se leagă de fiecare dată de terminarea liturghiei.

1) Souvent sur la place, *quand nous rentrions*, ma grand'-mère me faisait arrêter pour le (= clocher) regarder.[2]

2) *Quand, après la messe*, on entrait dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude...[3]

3) *En rentrant de la messe*, nous rencontrions souvent M. Legrandin...[4]

---

[1] „...dincolo de propria-i copilărie, ajunsese la tinerețea rasei sale." *(Ibidem*, p. 74*)*

[2] „Cînd ne întorceam acasă, bunica mă oprea adesea în piață, ca să privesc clopotnița." (Marcel Proust, *Swann*, vol. 1, *op. cit.*, p. 83)

[3] „Cînd intram, după liturghie, să-i spunem lui Théodore să ne aducă un cozonac mai mare ca de obicei..." *(Ibidem*, p. 85*)*.

[4] „Cînd ne întorceam de la liturghie, îl întîlneam adesea pe domnul Legrandin..." *(Ibidem*, p. 88*)*

4) *Quand, à notre retour*, ma tante nous faisait demander si Mme Goupil était arrivée en retard à la messe...[1]

Povestitorul, care se întinde cu descrierea primului eveniment și îl ajustează într-atîta încît cititorul uită cadrul evenimentului, întoarce, ca să spunem așa, arătătorul ceasului pur și simplu din nou către sfîrșitul liturghiei, pentru ca prin descrierea celui de al doilea eveniment să înceapă din nou ex nihilo. Astfel cele patru evenimente se succed discontinuu și pot fi reunite numai în perspectiva liturghiei."[2]

Pentru explicitarea temei repetiției, această prezentare este cît se poate de ilustrativă. În primul pasaj citat se face referirea expresă, prin termenul „souvent", la momentul repetiției. Este vorba de o acțiune care se repetă în mod regulat și care este surprinsă în momentele ei; odată cu privirea pe care o aruncă turnului bisericii începe evocarea mersului spre liturghie (cu o descriere a bisericii și a trecutului ei), comandarea brioșei, întîlnirea cu Legrandin, întrebarea pe care le-o pune celor veniți de la biserică mătușa Léonie. Diferitele momente se repartizează în diferite epoci; deoarece însă evenimentul se află sub semnul repetiției, nu este necesară indicarea unei anumite zile cînd el se petrece, ci pot fi absorbite episoade diferite, separate în timp (de pildă, întîlnirea cu Legrandin, care are loc de asemenea sub semnul lui „souvent"), ceea ce face posibil — după cum afirmă Jauss — ca cititorul să fie condus „oarecum de patru ori prin același loc, pentru ca descrierea lui să înceapă din nou de la capăt". Repetiția mai trimite, de asemenea, în mod expres la momentul memorării; evenimente repetate se contopesc într-o singură amintire. Proust urmărește în mod conștient să realizeze o atare contopire, astfel încît fa mecul faptului trăit să nu se piardă; din această cauză, el cere cititorului să se lase condus de mai multe ori prin același loc, să se reîntoarcă și să o apuce din nou pe aceeași

---

[1] „Cînd, la întoarcerea noastră, mătușa ne întreba dacă doamna Goupil venise cu întîrziere la liturghie..." (*Ibidem*, p. 89)

[2] Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu"*, *op. cit.*, p. 67.

cale, fără ca această repetare să atenueze caracterul unic al trăirii.

Ideea sa diriguitoare este că povestirea nu trebuie să se rezume la redarea a ceea ce este pur şi simplu ştiut, acest pericol fiind mare tocmai în cazul acţiunilor realizate în mod periodic. Amintirea este prin însăşi esenţa ei repetare, şi aici repetiţia este redată prin repetiţie, ea nefiind concepută ca mijloc de dispersie, ci ca ceea ce reuneşte şi conferă unitate trăirilor multiple. Iată de ce nu întîmplător aceste evenimente stau sub semnul descrierii bisericii iar despre clopotniţă se spune în mod expres:

„C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration."[1]

Clopotniţa este aşadar unitatea tipică, centrul vieţii din Combray. Prin reluarea repetată a descrierii întoarcerii de la liturghie în unitatea acestui eveniment este introdusă totodată repetiţia. Expresia „adesea" nu este numai folosită, dar şi realizată. Prin aceste repetiţii timpul devine vizibil nu numai ca desfăşurare lineară, ci ca spaţiu de joc al vieţii cu punctele ei de unitate.

f) *Repetiţia ca deschidere de perspectivă.* În roman întîlnim — conform alcătuirii sale polifonice, centrată fireşte asupra eului care-şi aminteşte — o formă de repetiţie ce poate fi circumscrisă cel mai bine numind-o deschizătoare de perspectivă. Una şi aceeaşi persoană este văzută şi descrisă din diferite puncte de vedere, dobîndind astfel varietate într-un mod cît se poate de natural; de pildă, Odette ca iubită a lui Swann, ca doamnă demimondenă, ca membră a cercului Verdurin. Robert de Saint-Loup apare odată aşa cum este văzut de prietenul lui Marcel, şi altă dată de soţia sa Gilberte; Swann este văzut prin ochii părinţilor lui Marcel şi apoi ca membru respectat al înaltei aristocraţii; Morel, ca membru al cercului Verdurin, ca violonist cunoscut, ca

[1] „Clopotniţa din strada Saint-Hilaire dădea tuturor îndeletnicirilor, tuturor orelor, tuturor punctelor de perspectivă ale oraşului înfăţişarea, încununarea, consacrarea lor." (Marcel Proust, *Swann*, *op. cit.*, p. 84)

iubit al lui Charlus, ca prieten al Albertinei, căreia îi îngrijește fata minoră, ca „prieten" al lui Robert de Saint-Loup, ca laș care a dezertat și ca soldat curajos după suspendarea pedepsei. La aceasta se adaugă faptul — care se manifestă tocmai în cazul lui Marcel — că aprecierile variază (a se compara, de pildă, aprecierea Gilbertei de către cei din familia Guermantes înainte și după căsătoria cu Robert de Saint-Loup, și după moartea acestuia; de asemenea, aprecierea persoanei Odettei, care în timpul vieții lui Swann nu era primită în nici un salon aristocratic, pentru ca apoi să devină amanta ducelui de Guermantes).

Crearea perspectivei permite lărgirea cadrului prezentării și astfel, totodată, lărgirea conținutului posibil al timpului. Repetiția mijlocește aici felul în care cineva apare în ochii semenilor, ea face posibilă evitarea unei prea mari stabilități, lăsînd totul să curgă conform esenței timpului. Astfel, tocmai la sfîrșitul romanului se arată cum prestigiul familiei Guermantes — familie care pentru Marcel reprezenta modelul adevăratei și nepieritoarei aristocrații — decade, în timp ce salonul doamnei Verdurin, prezentat intr-un mod atît de ironic de către povestitor [1], începe să se bucure de o vază tot mai mare. Rachel, celebra actriță, imprietenită cu ducesa de Guermantes, fosta iubită a lui Robert de Saint-Loup, nu este alta decît acea evreică rafinată întîlnită mai demult de Marcel într-o casă de toleranță. Prin diferitele roluri — chiar dacă sînt jucate succesiv — viața personajelor dobîndește o perspectivă, căci ceea ce am aflat inițial despre ele rămîne în mod neintenționat fundalul pentru cel de al doilea sau al treilea rol jucat. Acest lucru este valabil pentru toate figurile importante ale romanului, unde Rachel reprezintă un fel de repetare a Odettei de Crécy sub aspectul ascensiunii sociale și a originii îndoielnice.

---

[1] „...bien que M^{me} Verdurin fut elle-même vertueuse et d'une respectable famille bourgeoise, excessivement riche et entièrement obscure..." („...deși doamna Verdurin era virtuoasă și dintr-o respectabilă familie burgheză, foarte bogată și cu totul necunoscută..." *(Ibidem*, p. 58*)*

g) *Repetiţia negativă*. Dacă repetiţia deschizătoare de perspectivă are funcţia de a ne apropia un personaj prin prezentarea transformărilor sale şi de a ne evoca multiplicitatea evenimentelor trăite — după cum în general orice repetiţie vizează aducerea a ceva în prezent — prin repetiţie negativă aş vrea să exprim fenomenul îndepărtării progresive de ceva trăit. El este fenomenul uitării, dar o uitare de care nu eşti inconştient, cum se întîmplă de obicei, ci despre care îţi dai seama, cu alte cuvinte, un proces pe care vrei să-l opreşti şi nu poţi. Acest lucru se dezvăluie în atitudinea lui Marcel faţă de Albertine, după fuga ei şi apoi după aflarea veştii morţii acesteia. După o perioadă dureroasă, de mîhnire, uitarea începe să lucreze. Ea înaintează în etape, mai bine spus ne dăm seama de progresul realizat numai atunci cînd sînt atinse anumite etape. Proust revendică imaginea călătorului care se întoarce pe acelaşi drum pe care şi plecase.[1]

În această uitare — idee exprimată limpede Proust — are loc o repetiţie a faptului trăit, toate fazele acestei trăiri (de la începuturile ei pînă la pasiunea mistuitoare) trebuind încă o dată străbătute, de data aceasta însă în sens invers. Iată de ce, chiar în final, apare metafora călătorului care revine pe acelaşi drum.

„Dans ces retours par la même ligne d'un pays où l'on ne retournera jamais, où l'on reconnaît le nom, l'aspect de toutes les stations par où on a déjà passé à l'aller, il arrive que, tandis qu'on est arrêté à l'une d'elles, en gare, on a un instant l'illusion qu'on repart, mais dans la direction du lieu d'où l'on vient, comme l'on avait fait la première fois. Tout de suite l'illusion cesse, mais une seconde on s'était

[1] „Et en effet je sentais bien maintenant qu'avant de l'oublier tout à fait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, il me faudrait, avant d'atteindre à l'indifférence initiale, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour." („Şi îmi dădeam într-adevăr bine seama acum că înainte de a o uita cu totul, ca un călător ce se întoarce pe acelaşi drum la punctul de unde plecase, voi fi nevoit, înainte de a ajunge la indiferenţa iniţială, să parcurg în sens invers toate simţămintele prin care trecusem înainte de a ajunge la marea mea dragoste." *(Ibidem*, p. 166*)*

senti de nouveau emporté vers lui: telle est la cruauté du souvenir."[1]

Această zăbovire în uitare este cea care îl poate face pe călător să nu-și mai dea seama că se află pe drumul de întoarcere, al unei întoarceri irevocabile. Metafora călătoriei se oferă de la sine, deoarece în ea este vorba de străbaterea unor ținuturi îndepărtate iar uitarea este tocmai o astfel de îndepărtare, fără întoarcere.

Înainte ca uitarea să-și înceapă eroziunea, este prezentat motivul pentru care moartea vechii iubite nu înseamnă încetarea suferințelor:

„...il eût fallu que le choc l'eût tuée non seulement en Touraine, mais en moi. Jamais elle n'y avait été plus vivante."[2]

Explicația acestui fapt este pusă în mod expres în legătură cu condiționarea temporală a experienței noastre: „Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps: ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la foi, nous débiter de lui qu'une seule photographie."[3]

Persoana iubită devine astfel un colaj de aspecte reținute de către memorie și care acum se succed.

„...cet émiettement ne fait pas seulement vivre **la** morte, il la multiplie..."[4]

---

[1] „În întoarcerile prin același hotar dintr-o țară unde nu te vei mai duce niciodată, în care recunoști denumirea, înfățișarea tuturor stațiilor prin care ai trecut la dus, se întîmplă ca în timpul de oprire într-una din ele, în gară, să ai o clipă iluzia că pornești din nou, însă în direcția locului de unde vii, așa cum făcuseși prima dată. De îndată iluzia încetează, însă timp de o clipă te simțiseși dus din nou spre el: aceasta e cruzimea amintirii." (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 166)

[2] „...ar fi trebuit ca accidentul să o fi ucis nu numai în Touraine, ci și în mine. În mine, unde nu fusese niciodată mai vie ca acum." *(Ibidem*, p. 74*)*

[3] „Pentru a intra în noi, o ființă a fost silită să ia forma, să se supună limitelor timpului; apărînd în fața noastră numai în minute succesive, nu a putut să ne dezvăluie dintr-o dată decît un singur aspect al său, nu a putut să ne furnizeze decît o singură fotografie." *(Idem)*

[4] „...această fărîmițare nu numai că dă viață celei moarte, dar o și multiplică." *(Ibidem*, p. 75*)*

Am putea adăuga că atîta timp cît respectiva persoană a fost în viață, ea ne apărea atît de intens sub un anumit aspect, încît nici nu ne mai dădeam seama de celelalte laturi ale ei, mai bine zis acestea erau absorbite în cea vizată. După moarte, prin absența nemijlocită a acelei persoane, „momentele" păstrate de memorie rămîn izolate și nu se mai produce aderarea lor la ceva prezent. În felul acesta, afirmă Proust în mod paradoxal, odată cu dispariția acelei ființe ar avea loc multiplicarea în amintire a prezenței sale. Uitarea o lasă să moară individual. Aceasta este repetiția negativă în care ne despărțim de evenimentul trăit. Uitarea nu este numai, cum se spune de obicei, „un monstre", ci are și o funcție pozitivă:

„...l'oubli dont je commençais à sentir la force et qui est un si puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle." [1]

Faptul că sîntem expuși timpului (Ausgeliefertsein) ne face să suferim o continuă transformare; ceea ce numim realitate nu este ceva fix, ci este de asemenea într-o continuă schimbare. Pentru a ne adapta ei, evenimentul trecut trebuie tot timpul eliminat. Aceasta este opera uitării. Trebuie avută în vedere aici o anumită psihologie care — la fel ca geometria — nu se limitează la studiul suprafețelor plane, ci ia în considerație și dimensiunea timpului [2]. Tocmai în cazul acestei repetiții negative devine în modul cel mai limpede raportul față de timp.

Înainte de a caracteriza diferitele trepte ale procesului uitării Albertinei de către Marcel, să ne aplecăm puțin asupra

---

[1] „...uitarea, a cărei putere începeam să o simt și care este un instrument de adaptare la realitate atît de puternic pentru că distruge, puțin cîte puțin, în noi, trecutul supraviețuitor ce i se opune în mod constant." *(Ibidem*, p. 165*)*

[2] „Comme il y a une géometrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calcus d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli..." („După cum există geometrie în spațiu, există psihologie în timp, în care calculele psihologiei plane nu ar mai fi exacte, pentru că nu s-ar ține cont de Timp și de una din formele pe care le îmbracă: uitarea") *(Idem)*.

caracterului său contradictoriu. Pînă acum uitarea negativă a apărut sub aspectul ei pozitiv, deoarece ea facilitează adaptarea la realitatea schimbătoare și, în felul acesta, propria noastră transformare. Există însă și un tip de uitare care nu împărtășește caracterul repetiției negative și care este ceva ca o refulare. Am putea-o numi uitare improprie, deoarece ea este pusă de către Proust în legătură expresă cu „obișnuința", iar aceasta din urmă, la rîndul ei, este înțeleasă ca inerție" (Trägheit), ca fugă din fața autenticității (Heidegger). Căci, după cum arătam mai devreme, obișnuința este opusă de către Proust faptului trăit în chip originar. În artă, acesta din urmă este păstrat, interpretat, iluminat, în timp ce în viața obișnuită, dimpotrivă, domină indiferența totală, astfel că o asemenea „viață" poate fi considerată ca fiind lipsită de realitate. Această semnificație a uitării pusă în slujba banalei obișnuințe, reiese din următorul pasaj:

„Et parfois la lecture d'un roman un peu triste me remenait brusquement en arrière, car certains romans sont comme de grands deuils momentanés, abolissent l'habitude, nous remettent en contact avec la réalité de la vie, mais pour quelques heures seulement, comme un cauchemar, car les forces de l'habitude, l'oubli qu'elles produisent, la gaîté qu'elles ramènent par l'impuissance du cerveau à lutter contre elles et à recréer le vrai, l'emportent infiniment sur la suggestion presque hypnotique d'un beau livre, laquelle, comme toutes les suggestions, a des effets très courts." [1]

Pentru ilustrarea repetiției negative în cazul Albertinei sînt citate trei etape.[2] Prima este introdusă de plimbarea

---

[1] „Și cîteodată lectura unui roman oarecum trist mă transporta brusc înapoi, căci unele romane sînt ca niște mari dolii momentane; ele anulează obișnuința, ne pun din nou în contact cu realitatea vieții, dar numai pentru cîteva ore, ca un coșmar, căci forța obișnuinței, uitarea pe care o aduce, veselia pe care o reinvie, datorită neputinței minții de a lupta împotriva lor și de a reface ceea ce este adevărat, covîrșesc sugestia aproape hipnotică a unei cărți frumoase care, ca orice sugestie, e de scurtă durată." (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 170)

[2] În text se găsește o sugestie referitoare la existența a patru faze, dar întrucît Proust nu și-a mai putut revizui ultimul volum, această deosebire este explicabilă.

prin pădure. Ceea ce spune Proust aici îndreptăţeşte utilizarea expresiei de „repetiţie negativă". Albertine este pe deplin prezentă dar în ipostaza absenţei; este vorba tot de o zi a „duminicii tuturor Sfinţilor", ca şi aceea cînd ea l-a luat pe Marcel de la Trocadero.

„...l'absence même de ce téléphonage de Françoise, de cette arrivée d'Albertine, qui n'était pas quelque chose de négatif mais la suppression dans la réalité de ce que je me rappelais donnait à la journée quelque chose de douloureux et en faisait quelque chose de plus beau qu'une journée unie et simple, parce que ce qui n'y était plus, ce qui en avait été arraché, y restait imprimée comme en creux."[1]

Mîhnirea apăsătoare declanşată de moartea iubitei sale s-a transformat într-o „douceur"; plăcerea de a iubi revine şi ea; el crede că o revede zărind o domnişoară pe stradă, pe care o urmăreşte, îi telegrafiază chiar lui Robert de Saint-Loup — cu intenţia de a se interesa de ea — dar îşi dă seama că nu poate fi *ea*: domnişoara nu este altcineva decît Gilberte, devenită prin căsătoria mamei ei şi prin adopţiune o d'Eporcheville. Întreg acest episod stă sub semnul uitării: nerecunoaşterea Gilbertei este o uitare, după cum comportarea acesteia faţă de Swann reprezintă de asemenea o uitare; Gilberte caută să-şi refuleze trecutul, încercînd să-şi uite tatăl. Prin urmare, digresiunea conţinută în acest episod nu este o abatere de la linia de ansamblu, ci se subordonează temei uitării, care emerge parcă acum din toate părţile.

Cea de a doua fază a repetiţiei negative (şase luni mai tîrziu) se conturează în discuţia lui Marcel cu Andrée, cînd aceasta din urmă îi dezvăluie amănunte despre viaţa Albertinei, amănunte care, cu cîtva timp în urmă l-ar fi făcut nespus de nefericit. Acum însă, ele îl lasă aproape indiferent

[1] „...chiar absenţa acelor telefoane ale Françoisei, a acelei sosiri a Albertinei, nu era ceva negativ, dar suprimarea în realitate a ceea ce-mi aduceam aminte împrumuta zilei ceva dureros şi o făcea mai frumoasă decît o zi calmă şi simplă, fiindcă ceea ce nu mai era în ea, ceea ce-i fusese smuls rămînea imprimat într-însa ca într-o formă de tipar." (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 167)

sau îi provoacă doar o ușoară tristețe; mai importantă i se pare acum confirmarea bănuielii sale anterioare, pe care atunci încercase să o reprime.[1] Acest lucru este posibil numai acum, cînd iubirea s-a îndepărtat, căci cîtă vreme iubești cu adevărat faci totul pentru a-ți reprima orice bănuială.

„Tandis que durait tout mon amour pour Albertine, elles (s.e. les soupçons) m'eussent trop fait souffrir et il était mieux qu'il n'eût subsisté d'elles qu'une trace..."[2]

În procesul uitării se produce regresul către o stare anterioară, care servește drept termen de comparație, așadar o repetiție a cărei finalitate este, desigur, punerea în evidență a deosebirii dintre comportamentul actual și cel precedent. În această măsură este vorba de o repetiție negativă. Dar în această negație se confruntă totodată (a se compara cu repetiția deconspirativă) minciuna de mai demult a Albertinei cu mărturisirea actuală a Andrée-i și astfel este dezvăuită minciuna; revelația nu se petrece în sfera faptului trăit, ci în cea a cunoașterii: acesta și este motivul pentru care Marcel primește ușor această veste și poate simți chiar un fel de satisfacție că „intuiția" sa s-a adeverit.

De importanța celei de a treia faze a uitării el devine conștient abia mai tîrziu, la Veneția. O întorsătură stilistică dintr-o scrisoare îi evocă amintirea Albertinei.

„Et ces mots qui ne m'étaient jamais revenus à l'esprit firent jouer comme un Sésame les gonds du cachot. Mais au bout d'un instant ils se refermèrent sur l'emmurée — que je n'étais pas coupable de ne pas vouloir rejoindre puisque

---

[1] „...si triste malgré tout que je fusse des paroles d'Andrée, je trouvais plus beau que la réalité se trouvât enfin concorder avec ce que mon instinct avait d'abord pressenti, plutôt qu'avec le misérable optimisme auquel j'avais lâchement cédé par la suite." („oricît de mîhnit am fost din pricina celor spuse de Andrée, găseam mai frumos că realitatea era în sfîrșit în concordanță cu ceea ce presimțise de la început instinctul meu, mai curînd decît lamentabilul meu optimism căruia mai apoi mă supusesem cu lașitate.") *(Ibidem*, p. 226*)*

[2] „Atîta timp cît dura dragostea mea pentru Albertine, ele m-ar fi făcut să sufăr prea mult și era mai bine că nu rămăsese din ele decît o urmă..." *(Idem)*

je ne parvenais plus à la voir, à me rappeler, et que les êtres n'existent pour nous que par l'idée que nous avons d'eux..."[1]

Întîlnim aici repetarea unei situații anterioare, la care Marcel nu vrea și nu poate rămîne, deoarece nu și-o mai poate reprezenta adecvat. Îndepărtarea este redată prin metafora închiderii într-o temniță. Pentru a face și mai limpede dispariția Albertinei din viața sa, se recurge din nou la o opoziție față de starea de lucruri anterioară:

„...j'avais l'espace d'un éclair envié le temps déjà bien lointain où je souffrait nuit et jour du compagnonnage de son souvenir."[2]

Prin această scurtă repetare a trecutului devine vizibil procesul progresiv al uitării, așadar al dispariției.

În centrul acestei faze stă eroarea apărută la lectura telegramei, din care el înțelege că Albertine mai trăiește și vrea să-i vorbească despre căsătorie. Faptul că citește greșit semnătura celei care i-a trimis-o este un semn că în subconștientul său Albertine mai este încă prezentă, dar această prezență nu mai este decît o ultimă licărire înaintea stingerii amintirii ei. Tocmai eroarea de lectură inconștientă, un act de repetiție, face să devină clară îndepărtarea față de ceea ce era obiectul repetiției. Marcel ar fi trebuit să reacționeze cu bucurie la o atare veste, tot ceea ce mai păstrează din vechea iubire ar fi trebuit să reclame acest lucru. Cauza absenței unei atari bucurii ar fi: „Albertine n'avait été pour moi qu'un faisceau de pensées, elle avait survécu à sa mort matérielle tant que ces pensées vivaient en moi; en revanche, maintenant que ces pensées

---

[1] „Și aceste cuvinte, ce nu-mi mai veniseră pînă acum în minte, făcură să funcționeze ca: « Sesam, deschide-te », țițînile temniței. Dar după un moment, ele se închiseră din nou peste cea întemnițată — și nu eram de condamnat pentru că nu voiam s-o urmez, deoarece nu mai reușeam s-o văd, să mi-o amintesc, și fiindcă oamenii există pentru noi numai prin ideea pe care o avem despre ei.." *(Ibidem*, p. 262*)*

[2] „...mă străfulgerase dorul timpului deja foarte îndepărtat cînd zi și noapte sufeream de obsesia amintirii ei." *(Idem)*

étaient mortes, Albertine ne ressuscitait nullement pour moi avec son corps."[1]

Avem aici o reluare a concepției menționate mai înainte, conform căreia realitatea rezidă în noi, că depinde de noi felul în care o vedem și o apreciem. În același timp, de această teză se leagă aceea că noi sîntem expuși timpului (Ausgeliefertsein). Proust nu se rezumă la descrierea a ceea ce se întîmplă (primirea veștii că Albertine trăiește, absența reacției de bucurie — care era de așteptat — precum și reflecția asupra absenței respectivei reacții, absență pe care dealtfel o și explică), ci merge mai departe pentru a ne spune cum ar fi trebuit să reacționeze la o atare situație și motivul pentru care nu a făcut-o. Se ajunge astfel la un grad superior de reflecție, care nu este realizat niciodată de cel ce trăiește un anumit eveniment. Ea ne introduce în dimensiunea timpului; repetiția negativă oferă aici nu numai ceea ce *nu mai* este, ci și ceea ce *nu* este și ar fi trebuit să fie, neputînd totuși să fie.

Absența bucuriei la aflarea veștii că Albertine e în viață ar fi trebuit să-l zguduie, să-l răvășească pe Marcel, ca și descoperirea, de către cel ce se întoarce dintr-o lungă călătorie sau își revine după o boală, a faptului că a încărunțit, că are o nouă față, de om matur sau de bătrîn. Efectul unei asemenea constatări nu poate fi decît înspăimîntător, căci un astfel de om ar trebui să-și dea seama că:

„...l'homme que j'étais, le jeune homme blond n'existe plus, je suis un autre." [2]

Această schimbare a înfățișării este pe măsura transformării eului; Marcel simte cum un nou- „eu" l-a substituit pe cel vechi care o iubea pe Albertine. De ce oare însă lucrul acesta nu-l îngrozește? Din simplul motiv că „eul" care a încetat să existe nu se poate supăra pe cel nou, cu noile

[1] „Albertine nu fusese pentru mine decît un mănunchi de amintiri și supraviețuise morții sale materiale atîta timp cît aceste amintiri trăiseră în mine; în schimb, acum, cînd aceste amintiri muriseră, Albertine nu reînvia nicidecum pentru mine în trupul său." *(Ibidem*, p. 263*)*

[2] „...omul care am fost, tînărul blînd, nu mai există, sînt un altul..." *(Idem)*

sale griji şi pasiuni. Proust mai face aici distincţia dintre o dispariţie trecătoare, în cazul trăsăturilor de caracter, şi una definitivă, în ce priveşte eul pasiunilor.[1]

Pentru Marcel este imposibil să o recheme pe Albertine la viaţă, întrucît nu poate să-şi recheme propriul eu dispărut. Transformarea eului este consecinţa firească a situaţiei noastre de a fi expuşi timpului şi a continuei sale schimbări. Repetiţia negativă face să apară în modul cel mai clar dependenţa noastră de timp, precum şi miopia de care dăm dovadă sub acest aspect. Tocmai împotriva unei atari miopii vrea să lupte romanul.

h) *Repetiţia involuntară* este pretextul romanului, iar scopul său, timpul regăsit.

Noi am analizat deja repetiţia involuntară, şi am arătat cum coincidenţa a două momente separate în timp deşteaptă, în cel ce trăieşte această coincidenţă, un sentiment de fericire, că bucuria trăită era expresia înfrîngerii forţei alienante a timpului. Nu trebuie însă cîtuşi de puţin să reducem ro-

---

[1] „Mais on ne s'afflige pas plus d'être devenu un autre, les années ayant passé et dans l'ordre de la succession des temps, qu'on ne s'afflige, à une même époque, d'être tour à tour les êtres contradictoires, le méchant, le sensible, le délicat, le mufle, le désintéressé, l'ambitieux qu'on est tour à tour chaque journée. Et la raison pour laquelle on ne s'en afflige pas est la même, c'est que le moi éclipsé — momentanément dans le dernier cas et quand il s'agit du caractère, pour toujours dans le premier cas quant il s'agit des passion — n'est pas la pour déplorer l'autre, l'autre qui est à ce moment-là, ou désormais, tout vous; le mufle sourit de la muflerie, car on est le mufle, et l'oublieux ne s'attriste pas de son manque de mémoire, précisément parce qu'on a oublié." („Dar omul nu se mai întristează că a devenit un altul, căci anii au trecut, aşa cum, în ordinea de succesiune a timpurilor, nu se mîhnesc că sînt, rînd pe rînd, în acelaşi răstimp, fiinţe contradictorii: cînd omul rău, cînd cel sensibil, cînd cel delicat, cînd cel bădăran, cînd cel dezinteresat, cînd cel ambiţios, cum se întîmplă în fiecare zi şi motivul pentru care nu te necăjeşti este acelaşi, şi anume, că eul ce a încetat să existe — pentru moment în cazul din urmă şi cînd e vorba de caracter, pentru totdeauna în primul caz şi cînd e vorba de pasiuni — nu are menirea de a-l deplînge pe celălalt, care este în momentul acela, sau de atunci încolo, în întregime tu: bădăranul zîmbeşte de bădărănia sa, cît timp este bădăran, iar uitucul nu se întristează de lipsa lui de memorie, tocmai pentru că a uitat lucrul acesta.") *(Ibidem*, p. 264*)*

manul la aceste dimensiuni. Ele au mai degrabă un efect declamator, făcîndu-l pe povestitor să-și conștientizeze faptul că ceea ce este uitat momentan nu este pur și simplu pierdut, amintindu-i totodată de vocația sa („vocation"), de faptul că obiectivul vieții sale este creația artistică și că aceasta — după cum arătam mai devreme — nu trebuie să se situeze în contradicție cu evenimentele trăite, ci, dimpotrivă, să constituie mijlocul pentru iluminarea, clarificarea, înțelegerea acestora. Din acest motiv, povestitorul trebuie să tindă către repetarea trecutului său, căci abia astfel poate el să și-l apropie și să-l transpună din sfera nemijlocirii în cea a mijlocirii. Problema artei (literaturii) constă în a face în egală măsură prezente *atît* nemijlocirea *cît și* mijlocirea. Căci în absența nemijlocirii, mijlocirea devine abstractă, după cum absența acesteia din urmă face ca nemijlocirea să fie despuiată de orice semnificație.

Jocul de ansamblu al nemijlocirii și mijlocirii în artă trebuie nu numai să înlesnească înțelegerea vieții în unitatea ei, viață recîștigată prin repetiția memorativă, ci, totodată, să reliefeze dimensiunea ascunsă a acestei vieți și pe care ea se întemeiază: timpul. De aici referirile repetate la faptul că această operă trebuie să aibă forma timpului, formă care, de obicei, ne este invizibilă.

Punctul de plecare al acestei analize l-a constituit identificarea acelor mijloace descoperite de Proust pentru a aduce în fața noastră timpul însuși. Am citat ca un atare prim mijloc diferitele forme ale repetiției. Un alt mijloc este așa-zisa împletire (Verflechtung). Ce se înțelege prin ea? Să încercăm să ilustrăm această tehnică prin scena în care Gilberte își prezintă fiica, urmată de reflecția lui Marcel:

„Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les 'étoiles' des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents?" [1]

---

[1] „Ca și cea mai mare parte dintre ființe dealtfel, nu era ea, oare, asemănătoare 'marcajelor' de răspîntii în pădure, unde se încrucișează drumuri venite, ca și în viața noastră, din cele mai diferite puncte?" (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 2, *op. cit.*, p. 213)

Împletirea este ilustrată aşadar prin metafora răspîntiei. La fel cum într-o pădure drumurile converg spre un anumit punct, formînd o răspîntie sub formă de „stea", tot aşa în fiica Gilbertei se intersectează diferitele căi ale vieţii. În această metaforă este sugerat totodată simbolul pădurii, desemnînd întunericul, ceea ce nu poate fi străbătut şi nici cuprins cu privirea (das Unübersichtliche), de unde şi asemănarea ei cu viaţa în sine. Ceea ce găsim noi de obicei sînt doar fîşiile înguste ale diferitelor căi ale vieţii. Atunci cînd Proust adaugă că majoritatea oamenilor reprezintă astfel de puncte cruciale, el vrea să sugereze că această trăsătură fundamentală a lor trebuie să capete mai întîi expresie. De obicei, povestitorul extrage din viaţă doar cîteva căi individuale; or, o atare simplificare şi schematizare îl determină pe cititor, ce-i drept, la o înţelegere mai simplă a lucrurilor (şi de aceea este încuviinţată de el), dar în acelaşi timp, ea reprezintă o falsificare a ceea ce Proust numeşte viaţă şi care înglobează o bogăţie atît de mare de experienţe în timp, încît aproape fiecare persoană poate fi considerată o astfel de „răspîntie" de viaţă. Astfel stînd lucrurile, nu mai apare necesar să vorbim atît de intersectarea cursurilor vieţii, ci de întreţeserea lor.

În persoana fiicei Gilbertei se înnoadă cele două fire ale amintirii, separate între ele: cel din partea Guermantes-ilor (ca fiică a lui Robert de Saint-Loup) şi cel din partea Méséglise (aşadar, din partea lui Swann). Un drum îl duce pe povestitor, prin mijlocirea mamei tinerei fete (Gilberte), prin Champs-Elysées şi Swann, la amintirea despre Combray; prin tatăl ei se realizează legătura cu Balbec, unde povestitorul l-a cunoscut şi adesea a fost împreună cu el. Între aceste două căi au loc încrucişări: astfel, autorul mersese la Balbec curios de ceea ce îi spusese Swann despre vechile şi interesantele biserici de aici. În acelaşi timp, un fir îl conduce pe Marcel spre bunica acestei fete — Odette de Crécy, pe care tînărul o întîlnise la fratele bunicului său, Adolph — misterioasa doamnă în roz din cauza căreia, apoi, s-a produs cearta dintre părinţi şi unchi, în care şi tînărul, fără să fi vrut, purta o vină. De la acest străunchi pleacă o nouă legătură: valetul său, care l-a introdus pe Marcel într-o zi

fatală la acest străunchi, este tatăl violonistului Morel de care baronul de Charlus a fost pasional îndrăgostit și cu care chiar și Robert de Saint-Loup avusese o legătură. Bunicul domnișoarei de Saint-Loup (Swann) a fost primul care i-a vorbit autorului de muzica lui Vinteuil, tot așa cum Gilberte îi vorbise prima dată de Albertine. În discuțiile purtate cu Albertine, povestitorul descoperă la rîndul său că era o bună prietenă a fiicei lui Vinteuil. În fața noastră se dezvăluie astfel o lume a Sodomei și Gomorei. Amintirea întîmplării ce l-a impresionat în tinerețe la Montjouvain (scena lesbiană dintre fiica lui Vinteuil și prietena sa) îi trezește bănuiala că și Albertine ar suferi de această patimă; acesta a fost începutul geloziei chinuitoare care a luat sfîrșit abia prin fuga Albertinei. Încercarea de a clarifica acest lucru l-a adus pe Marcel în apropierea prietenei Albertinei, Andrée, cu care apoi el a trăit. Să ne oprim însă aici. Proust spune:

„...s'il s'agit uniquement de nos coeurs, le poète a eu raison de parler des 'fils mystérieux' que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tout les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications." [1]

Această împletire a trăirilor noastre se răsfrînge și asupra construcției romanului, a stilului său. Proust este cît se poate de conștient de acest lucru [2].

---

[1] „...dacă este vorba numai de inimile noastre, poetul a avut dreptate să vorbească de 'tainicele legături' pe care viața le destramă. Dar este și mai adevărat că ea țese necontenit legături între oameni, între evenimente, că încrucișează firele, că le dublează pentru a îndesi urzeala în așa fel încît, între momentul cel mai puțin important al trecutului nostru și toate celelalte momente, o bogată rețea de amintiri nu-ți lasă decît alegerea comunicărilor." (*Ibidem*, p. 215)

[2] Ne referim la citatul din final: „J'avais été surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au, devenir'..." („Fusesem sensibil mai cu seamă la elaborarea, la încercări, la reluările, la 'devenirea' unei fraze" (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 168).

„Nous ne pourrions pas raconter avec un être que nous avons même peu connu, sans faire se succéder les sites les plus différents de notre vie“ [1].

Prezentarea unei persoane necesită urmărirea cursului evoluției ei și, totodată, a succesivelor poziții pe care le ocupă față de cel ce-și amintește (autorul). Într-o carte în care timpul trebuie prezentat ca o forță:

„...il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace...“ [2].

Ce să însemne asta? Nu dizolvarea timpului în spațiu, ci tranziția de la o psihologie a suprafeței la una abisală. Și pentru ca aceste concepte să nu rămînă lipsite de conținut, să adăugăm: este vorba de o prezentare psihologică nestatică, așadar nu de una care, reținînd evenimentul petrecut, îl aduce la nivelul prezentului, asociind pe una și aceeași suprafață trecutul și prezentul, fără să știe însă în ce fel se leagă acestea. Căci înaintînd astfel, părăsim dimensiunea în care se desfășoară viața — dimensiunea devenirii. Adîncimea sau, cum am mai putea spune: tridimensionalitatea (spațiului), spre deosebire de bidimensionalitate (suprafața plană), este cea care face vizibilă trecerea, tranziția.

Întrucît nu putem fi în același timp în locuri diferite, prezentarea succesivă a diferitelor locuri, implicit a diferitelor situații și conexiuni în care am intrat sau pe care le-am desfăcut, face posibilă reliefarea caracterului temporal al devenirii. Din acest motiv, împletirea constituie un mijloc stilistic indispensabil, la fel ca și privirile retrospective și anticipările, toate făcînd vizibile tranzițiile. Așa se explică bogatele referiri, aluzii, descrierile unor personaje, chiar de importanță secundară, duse uneori pînă la saturație: în felul acesta este realizată o întrepătrundere temporală asemănătoare celei pe care viața o țese cu noi. Prezentarea fiicei

---

[1] „Nu am putea să ne povestim nici legăturile cu o făptură pe care am cunoscut-o puțin, fără a face să se perinde priveliștile cele mai diferite ale vieții noastre“. (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, *op. cit.*, p. 216).

[2] „...ar trebui să folosești, în opoziție cu psihologia plană care este utilizată de obicei, un soi de psihologie în spațiu...“ *(Idem)*

Gilbertei ne conduce la conștientizarea diferitelor efecte ale timpului: „Elle ressemblait à ma Jeunesse". [1] În ea, Marcel își revede propria tinerețe precum și timpul, pe de o parte, ca modelatorul unei astfel de capodopere și, pe de altă parte, prin îmbătrînirea pe care o aduce, și pe care Marcel însuși a trăit-o, ca forță ostilă. Cu cît mai bine reușește scriitorul să prezinte viața ca proces de intrepătrundere, cu atît mai mult se apropie el — consideră Proust — de idealul exprimării adevărului, nu într-un sens îngust realist, ci în sensul conformității cu acțiunea timpului.

Dacă prin intermediul repetiției se urmărește eliberarea timpului din linearitatea sa, prin mijlocul stilistic al împletirii este recîștigată amplitudinea timpului, care apare ca premisă a conexiunii generale a vieții.

Epocala prezentare a timpului. Proust scapă de pericolul pulverizării, al atomizării ce decurge din prezentarea devenirii, pe de o parte prin tehnica împletirii, pe de altă parte prin crearea înăuntrul devenirii a unor mari unități. Acestea se ivesc prin indicarea localităților în care se petrece acțiunea sau prin desemnarea persoanelor care se situează în centrul evenimentelor. În cadrul unei atari unități pot fi apoi rezumate în mod cronologic diferite evenimente; salturile, anticipările, trimiterile în urmă sînt perfect admisibile deoarece cadrul le asigură unitatea. Ceea ce, cu mult mai devreme, încercam să arătăm servindu-ne de exemplul reîntoarcerii de la liturghie, este valabil și în cazul unităților temporale. Faptul că un eveniment din Combray se produce mai devreme sau mai tîrziu, este (în mod deliberat) lipsit de importanță, căci în locul timpului real apare timpul amintirii, cu alte cuvinte, semnificația pe care trăirea respectivă a avut-o pentru o persoană determinată.

Aruncînd o privire asupra unităților din care se constituie opera, Combray-ul (din care pornesc ambele fire, cel din partea lui Swann și cel din partea lui Guermantes) apare ca locul copilăriei. Apoi ca unitate următoare apare Parisul (unde „Un amour de Swann" constituie un fel de unitate

---

[1] „...ea semăna cu Tinerețea mea" *(Ibidem*, p. 218*)*

— paralelă cu trăirile lui Marcel) — doamna Swann, Gilberte (perioada tinereţii care ia sfîrşit odată cu despărţirea de Gilberte); apoi, Balbec — epoca tînărului bărbat, cunoştinţa cu Robert de Saint-Loup şi Albertine. Epoca mondenă a adultului: Guermantes; epoca Albertinei (în care poate fi circumscrisă şi Sodoma şi Gomora); în final, epoca bătrîneţii.

Principiul repetiţiei şi cel al împletirii prin care este redată devenirea, creează posibilitatea stabilirii de legături între aceste epoci închise (respectiv cvasiînchise). În felul acesta deasupra unităţii epocilor se situează unitatea vieţii ca întreg.

Condensarea timpului şi „blanc"-ul. Din faptul că firul conducător al povestirii nu este cursul cronologic al vieţii, ci timpul trăit, aşa cum este el readus de memorie în prezent, este dată posibilitatea realizării unei condensări a timpului, precum şi neglijarea unor perioade („blanc").

Jauss se referă la un pasaj din *Cronicile* lui Proust, în care acesta din urmă elogiază arta lui Flaubert de prezentare a timpului.[1]

Flaubert ar fi capabil să redea „impresia nemijlocită a timpului care se scurge, printr-o ritmitizare a evenimentului prezentat".[2] Exemplul extras de Proust este acel pasaj din *Educaţia sentimentală* în care Moreau vede cum un poliţist se năpusteşte cu sabia scoasă asupra unui răsculat ucigîndu-l. Îl recunoaşte pe prietenul său Sénécal; după acest moment urmează un salt peste ani, decenii, şi apoi referirea, într-o propoziţie scurtă, la călătoriile făcute şi la întoarcerea din acestea.[3]

---

[1] „După părerea mea, lucrul cel mai frumos din *Educaţia sentimentală* nu este o frază, ci saltul în timp alb."

[2] Jauss, *Zeit und Erinnerung...*, *op. cit.*, p. 88; a se vedea întregul paragraf: Das „blanc" in seiner Funktion für den unmittelbaren Ausdruck der Zeit im Stil, pp. 87–96.

[3] „Un urlet de groază se ridică din mulţime. Agentul privi de jur împrejur, şi Frédéric, cu gura căscată, îl recunoscu pe Sénécal.
Călători.
Cunoscu melancolia vapoarelor, trezirea îngheţată sub cort, ameţeala peisajelor şi a ruinelor, amărăciunea simpatiilor întrerupte." (Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 423, traducere de Lucia Demetrius) (n.t.)

Jauss arată pe bună dreptate că Proust însuși acordă o mare importanță „blanc"-ului, utilizîndu-l la rîndul său cu multă măiestrie. El citează scena cînd Swann, întîlnind-o pe Odette, după ce o căutase multă vreme pe bulevard, începe să o mîngîie sub pretextul aranjării florilor de Cathleya de la corsajul rochiei ei. Pregătirile sînt descrise cu lux de amănunte, tinzîndu-se evident către o tărăgănare a momentului îmbrățișării — autorul intercalînd aici o lungă reflecție [1] — ; urmează apoi saltul la prima seară petrecută în intimitate cu Odette, care i-a devenit metresă. Astfel, un nou capitol de viață începe pentru Swann, ce se va sfîrși cu căsătoria și care îi va aduce multe necazuri.

Acest procedeu stilistic își găsește îndreptățirea în oprirea și accelerarea scurgerii timpului. În genere, putem spune că saltului în timp îi precede de obicei o descriere deosebit de amănunțită a unor momente, așadar o oprire a timpului sau o condensare a sa. În felul acesta, Proust reușește scufundarea cititorului în fluxul descrierii; acesta nu poate rămîne în afară și chiar dacă ar dori să înainteze mai repede, nu ar putea să o facă. Dacă ar putea face acest lucru, atunci nu și-ar mai da seama de timp ca mediu propriu-zis căruia îi sîntem supuși și pe care artistul prin arta sa trebuie să-l facă vizibil. Condensarea (oprirea cursului evenimentelor) și blanc-ul (saltul) sînt două posibilități fundamentale de prezentare a timpului. Prin ele Proust a anticipat tehnici romanești ulterioare. Condensarea a fost

---

[1] „Il avait voulu laisser à sa pensée le temps d'accourir, de reconnaitre le rêve qu'elle avait si longtemps caressé et d'assister à sa réalisation, comme une parente qu'on appelle pour prendre sa part du succès d'un enfant qu'elle a beaucoup aimé. Peut-être aussi Swann attachait-il sur ce visage d'Odette non encore possédéé, ni même encore embrassée par lui, qu'il voyait pour la dernière fois, ce regard avec lequel un jour de départ, on voudrait emporter un paysage qu'on va quitter pour toujours." („Swann voise să lase gîndului său timpul să alerge, să recunoască visul pe care-l mîngîiase de atîta timp și să asiste la realizarea lui ca o rudă pe care o chemi ca să se împărtășească din succesul unui copil pe care l-a iubit mult. Poate că Swann ațintea pe fața Odettei, pe care n-o posedase și nici măcar n-o sărutase încă, pe care o vedea pentru ultima oară, acea privire cu care, în ziua plecării, ai vrea să iei cu tine un peisaj de care te vei despărți pentru totdeauna.") (Marcel Proust, *Swann*, vol. 2, *op. cit.*, p. 65)

realizată ca posibilitate extremă de către Joyce în Ulise la fel cum importanța repetiției a fost sesizată și preluată în mod expres de către „noul roman".

Opera lui Proust vrea să surprindă acțiunea misterioasă a timpului, dincolo de întîmplări și evenimente, adică ceea ce le face înainte de toate posibile pe acestea. Așadar, o premisă care nu este pusă de noi, ci care este presupusă de existența noastră, de care depinde existența noastră. Timpul apare astfel nu ca o problemă teoretică, dezlegării căreia putem să i ne dedicăm sau nu, ci ca acea forță căreia i-am fost și îi sîntem permanent expuși în întreaga teorie și practică. Urmărind să facă vizibilă o atare premisă, precum și această condiție a noastră „de a fi expuși timpului", arta își relevă funcția ei filozofică: dorința expresă a lui Proust și ultima justificare a operei sale este ca prin efectul pe care îl declanșează să poată acționa, fie și numai pentru o clipă, împotriva scurgerii repezi a timpului.

Proust afirmă în mod explicit că opera sa trebuie să-l determine pe cititor să se aplece asupra lui însuși, să citească în el însuși.

„Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais le propres lecteurs d'eux-même, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait, à un acheteur l'opticien de Combray: mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer, ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même)." [1]

---

[1] „Dar, ca să revin la mine însumi, mă gîndeam cu mai multă modestie la cartea mea, și ar fi chiar inexact dacă aș spune, gîndindu-mă la cei

Aici se ivește întrebarea: ce legătură există între viața cititorului, pe de o parte, și cea a autorului, a destinelor personajelor sale, pe de altă parte? Anumiți critici remarcau că într-adevăr din opera lui Proust nu putem afla nici măcar care este profesia personajului principal, că așadar, conchid ei, autorul ar neglija „munca", argument ce cîntărește greu pentru un critic literar aflat sub influența marxismului. De aici pînă la a-l considera pe Proust ca reprezentant al unei societăți burgheze, în fapt depășită, nu mai e decît un pas; or, în felul acesta romanul însuși este desființat ca aparținînd de o epocă trecută. Iată de ce este necesar să încercăm să arătăm în ce constă acel „liant" care îl apropie pe cititor de scriitor.

Teza noastră este următoarea: legătura dintre cei doi este dată de raportul față de timp; acesta poate fi examinat din două direcții: din cea a timpului însuși și din cea a omului. Marele matineu din final, balul mascat al timpului este o ilustrare a felului în care timpul acționează asupra oamenilor. Ei „îndură" timpul, trebuie să-l suporte din moment ce nu au dorit cîtuși de puțin schimbările pe care acesta le pricinuiește. De aceea, oamenii se ascund de ei înșiși (lucru pătrunzător redat prin atitudinea povestitorului însuși). Reacția spontană de a-i felicita pe cei prezenți pentru reușita travestirii este curmată doar de gîndul că un astfel de gest ar fi cu totul nepotrivit, lipsit de politețe, întrucît nimeni nu și-a dorit această schimbare și fiecare încearcă să o bagatelizeze, chiar autorul însuși.

Dar la acest matineu devine prezentă și cealaltă latură a raportului om-timp, chiar dacă numai ocazional, și anume

---

ce ar citi-o, la cititorii mei. Căci ei nu vor fi, după părerea mea, cititorii mei, ci propriii lor cititori, cartea mea nefiind altceva decît un soi de lentile măritoare, ca acelea pe care le întindea unui cumpărător opticianul din Combray: cartea mea, datorită căreia le voi da posibilitatea să citească în ei înșiși. Așa încît, nu le voi pretinde să mă laude sau să mă ponegrească, ci să-mi spună numai dacă acesta-i adevărul, dacă cuvintele pe care ei le citesc în ei înșiși sînt chiar acelea pe care le-am scris (divergențele posibile în această privință netrebuind, dealtfel, să provină totdeauna din faptul că m-aș fi înșelat, ci uneori din pricină că ochii cititorului nu sînt dintre aceia cărora cartea mea li s-ar potrivi ca să citească cum trebuie în ei înșiși)." (Marcel Proust, *Timpul regăsit*, vol. 2, *op. cit.*, p. 219.)

reacția oamenilor față de timp. Așteptînd să fie introdus la acel bal mascat, povestitorul ia hotărîrea de a-și schimba radical viața. Evenimentele pe care i le deșteaptă acea „mémoire involontaire" despre care vorbeam, îl ajută să-și dea seama că timpul nu i-a putut smulge totul și că faptele trăite s-au păstrat undeva, într-un strat al eului său. Desigur, el trebuie să facă acum un efort suprem pentru a readuce la suprafață aceste urme mnezice, efort care presupune înainte de toate o scufundare înăuntrul propriului eu. (S-a arătat mai devreme tot ce implică o atare scufundare.) Aceasta este explicația dispoziției deosebite din care ni se povestește, și anume cea a aducerii aminte.

Există mai multe posibilități de aducere aminte:

1) Cea care reprimă obiectul amintirii, îi sustrage dreptul la existență sau îl elimină de-a dreptul ca pe ceva definitiv trecut. Cel ce-și amintește se comportă ca și cum nu ar fi vorba cîtuși de puțin de ceva legat de el, atunci cînd cineva aduce vorba de o anumită întîmplare din trecut care îl privește; el urmărește să creeze o distanță cît mai mare între trecut și prezent.

2) Aducerea aminte care, în contrast cu prima, încearcă să suprime distanța față de trecut. Este vorba aici de cel care bucurîndu-se în trecut de un succes oarecare, încearcă să îl conserve într-o așa măsură încît amintindu-și de el, îl trăiește ca pe un succes actual. Așadar, el nemaiavînd în prezent nici un fel de succese, se refugiază în trecut, pentru a nu fi nevoit să-și conștientizeze eșecul.

Atît în prima cît și în cea de a doua situație, trecutul este falsificat; odată, ca și cum el ar fi definitiv eliminat, în cel de al doilea caz, ca și cum nu ar fi ceva rămas mult în urmă, ci ceva foarte actual. Despre ambele moduri de memorare putem spune că sînt neautentice.

3) În adevărata aducere aminte, trecutul (ceea ce s-a scurs) este conceput ca ceva ce-mi aparține încă, fără a fi negat și fără a fi răstălmăcit în considerarea sa ca ceva prezent. Eu sînt trecutul meu, dar tocmai în ipostaza de a

nu mai fi de fapt acesta (das Nicht-mehr-sein). Mai exact, este necesar ca acest raport să fie înțeles într-un mod dialectic: eu sînt și totodată nu sînt trecutul meu. Eu trebuie să-l preiau și totodată să-l concep ca ceva trecut; il preiau repetîndu-l; cu alte cuvinte, sînt acum în conformitate cu ceea ce am fost. În acest caz, ajung să mă identific cu propriul meu trecut; nu este vorba însă de o pseudoidentificare, în sensul că m-aș comporta ca și cum aș fi încă în trecut, ci dovedindu-mă același într-o nouă acțiune, aflată în concordanță cu cea anterioară. Dacă reușesc acest lucru, atunci mă dovedesc a fi propriul meu trecut în sensul lui „Gewesenheit" (Heidegger). În acest caz, nu mă mai comport ca și cum timpul s-ar fi oprit și eu aș continua să fiu tînărul bărbat încununat de succese, ci îmi dovedesc continuitatea recunoscînd concomitent permanenta schimbare a timpului. Identitatea mi-o cuceresc înăuntrul schimbării; aceasta nu mai este pur și simplu devenirea-altfel, ci revenirea la sine (Zu-sich-selbst-kommen).[1]

În care dintre aceste tipuri se înscrie aducerea aminte prezentă în scrierile lui Proust? La început s-ar putea crede că ar fi vorba de o amintire de cel de al doilea tip, căci la tot pasul se produce regresul către o perioadă din trecut, autorul încercînd cu toate mijloacele posibile ca evenimentul petrecut atunci să fie reținut, sustras oricărei schimbări datorate uitării, așadar el fiind complet întors cu fața către trecut. Aici s-ar părea că este vorba de fenomenul ființării-în-timp (Zeitigung), care cuprinde existența trecută (Gewesensein), devenirea sa în cea actuală (Gegenwärtigen) și așteptarea (Gewärtigen), unde așteptarea (viitorul) și devenirea în prezent (prezentul) sînt neglijate în favoarea unei neîntrerupte recuperări a evenimentului trecut. Și s-ar putea adăuga că ființarea-în-timp proprie celui ce îmbătrînește constă în aceea că orizontul său asupra viitorului se îngus-

[1] Aceasta este de fapt și tema principală a sonetelor lui Rilke către Orfeu. Pentru denumirea acestei transformări, termenul cel mai indicat mi se pare cel de metamorfoză: acolo unde se produce o atare transformare este prezent Orfeu. Lucrul acesta reiese limpede chiar din primul sonet, care ar fi ininteligibil în absența unei atari conexiuni.

tează într-o așa măsură încît lui nu-i mai rămîne altceva decît să se cramponeze de trecut.

Ne-am înșela însă dacă am crede, așa cum s-ar părea, că de o astfel de memorare este vorba aici. Neîndoielnic, povestirea se prezintă ca o aducere aminte; diferența hotărîtoare în cazul lui Proust constă în modalitățile prin care ea este realizată: aducerile aminte involuntare, cele voluntare, legate de primele, asociate cu efortul de a limpezi evenimentele petrecute mai demult. Dar cu aceasta, diferența nu este cîtuși de puțin epuizată. Întreaga aducere aminte se afla aici în serviciul a ceea ce trebuie realizat, definitivat: opera de artă. Aducerea aminte este premisa reprezentării artistice a faptului trăit. Ea stă astfel în întregime în serviciul a ceea ce va fi, mai exact, a operei ce va fi creată; iar această operă își pune ca obiectiv înțelegerea evenimentului trăit, prin transpunerea sa în mediul artei.

Observăm, așadar, că forma proustiană a amintirii nu este o ființare-în-timp îndreptată doar spre trecut, care ar neglija prezentul și viitorul. Mai degrabă este vorba de o amintire care caută să reproducă faptul trecut astfel încît ființarea-în-timp ascunsă în el, anticiparea (das Sichvorwegsein) imanentă așteptării, păstrarea a ceea ce s-a scurs și devenirea în prezent (das Gegenwärtige)* să fie de asemenea evocate. Iată de ce exegeții lui Proust au putut vorbi pe bună dreptate despre semnificația acelui „futur dans le passé". Aici, ceea ce este reprodus nu este un timp încremenit, ci unul care se află în permanentă devenire, adică ființarea-în-timp a omului. Multistratificarea prezentării temporale de care ne-am lovit încă de la începutul romanului, este o mărturie a acestei sesizări compacte a trecutului, prezentului

* *das Gegenwärtige* nu a fost tradus decît acolo unde nu exista posibilitatea nici unei confuzii, cu cuvîntul „prezent". Aceasta, întrucît el nu exprimă o stare, ci totodată mișcarea ce duce către o atare stare; de aici și opțiunea noastră pentru „devenire în prezent" sau „devenire ca prezent", termenul de „prezentualizare" care redă exact intensiunea conceptului lui Biemel părîndu-ni-se forțat. Actualizare — o altă variantă ce s-ar ivi — a fost exclusă din capul locului, întrucît semnificația încetățenită trimite la o acțiune realizată de un subiect (individual sau colectiv) și nu la una impersonală, pe care o sugerează textul *(n.t.)*.

și viitorului. Doar din perspectiva viitorului își dobîndește procesul aducerii aminte importanța sa.

La o lectură atentă descoperim nu numai complexul proces al ființării-în-timp, ci, în adîncul său, și ceva ca o schimbare în ființarea-în-timp a autorului. El trăiește o pasiune care-l face captiv, care îl interesează; așadar, aici este vorba de ființarea-în-timp în care devenirea în prezent (das Gegenwärtigen) este precumpănitoare. Dar chiar și o atare ființare-în-timp nu este posibilă decît atunci cînd intervin într-un fel toate cele trei momente; vine apoi vremea cînd se produce o transformare: nu ceea ce este prezent este adevărat (das Eigentliche), ci ceea ce a fost cîndva (das Gewesene), față de care avem o anumită distanță și pe care îl putem cuprinde cu mintea, îl putem înțelege. Accentul ființării-în-timp cade acum asupra aducerii la lumină a faptului trecut. Această relevare nu constituie un scop în sine, ci ne conduce la înțelegerea necesității configurării prin artă a faptului trăit. Aceasta este ființarea-în-timp în cadrul căreia centrul de greutate cade asupra viitorului. Grija, izvorînd din incertitudinea celui ce-și amintește dacă-și va putea realiza opera, pe care știe acum în ce fel o va scrie, se află tocmai la începutul acestei transformări. Viața sa ulterioară va fi dedicată în întregime (numai și numai) definitivării acestei opere, pentru care va fi nevoie de multe nopți nedormite, de renunțarea la celelalte îndatoriri.

Sfîrșitul romanului marchează, așadar, după cum demonstram mai devreme, începutul său. Ne situăm astfel concomitent la începutul și la sfîrșitul său; faptul că putem să ne găsim la începutul ciclului, nu arată tocmai că am ajuns la finalul său. Nu ni se spune nimic despre modul în care este scris romanul, în schimb ni se prezintă felul în care a fost pusă în mișcare aducerea aminte și care este importanța ei pentru revenirea la sine a faptului trăit (Zu-sich-selbst-bringen des Gelebten) În felul acesta, pretenția artei de a fi viața adevărată nu mai apare ca arbitrară.

A descoperi determinația acestei vieți — tocmai spre ceea ce tinde romanul — nu este altceva decît a descoperi adevărata ființare-în-timp. Această problemă îl vizează nu numai pe narator, ci pe fiecare om, care nu vrea să

rămînă ostatecul cotidianului, ci tinde să trăiască în perspectivă (de aici, metafora lunetei, pentru a privi în adîncul sinelui, întîlnită în text). Este, de fapt, şi ceea ce legitimează afirmaţia lui Proust că finalitatea romanului este de a-l face pe cititor să se aplece asupra lui însuşi. Lumea personajului principal al romanului nu trebuie să i se impună, ci tot ce se întîmplă în ea trebuie să-i dezvăluie în mod clar ceea ce înseamnă fiinţarea-în-timp şi faptul că ea este conţinută tocmai în dimensiunea pe care de obicei o trecem cu vederea şi anume aceea a timpului.

În acest context, strădania lui Proust ar putea fi caracterizată ca urmărind prezentarea unei fiinţări-în-timp originare: repetarea faptului trecut în amintire — înţelegerea a ceea ce este prezent în lumina evenimentului trecut şi, totodată, proiectarea a ceea ce este de făcut, modelarea şi astfel iluminarea, înţelegerea atotcuprinzătoare a ceea ce a fost. În cazul reuşitei acestei prezentări, timpul nu mai constituie pentru om o fatalitate, ci spaţiul de posibilitate al realizării sale — spaţiu ale cărui limite nu sînt fixate, desigur, de către omul însuşi.

Aceste consideraţii asupra lui Proust par totuşi să fi deviat de la tema fundamentală a apropierii, care a constituit firul conducător al analizelor noastre asupra întrepătrunderii artei şi filozofiei. Ce se poate spune despre apropiere pornind de la Proust? Putem afla ceva în general despre aşa ceva din opera sa?

Dimensiuna timpului în care opera lui Proust ne transpune şi pe care ea o recîştigă, ne dezvăluie că în fiinţarea sa în timp omul dobîndeşte apropierea, că aceasta nu este ceva dat, ci ceva care rezultă din propriul fel de a deveni al omului. Acest lucru îl putem înţelege mai bine din reflecţia lui Proust pe marginea desfăşurării sonatei lui Vinteuil:

„J'avais été surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au 'devenir' d'une phrase qui se faisait durant la sonate comme cet amour s'était fait durant ma vie". [1]

[1] „Fusesem sensibil mai cu seamă la elaborarea, la încercările, la reluările, la 'devenirea' unei fraze ce se producea în desfăşurarea sonatei, aşa cum se întîmplase cu acea dragoste în decursul vieţii mele." (Marcel Proust, *Fugara*, *op. cit.*, p. 168)

ÎNCERCARE DE INTERPRETARE A POLIPERSPECTIVEI

Tentativa unei interpretări filozofice a creațiilor artistice din domeniul literaturii va fi urmată acum de o încercare similară, de data aceasta însă cu referire la pictură. Arta plastică a cunoscut în secolul nostru atît de multe și abrupte schimbări, îndepărtîndu-se într-o așa măsură de arta secolului al XIX-lea, încît cel ce o contemplă — și pentru care arta tradițională constituie firul călăuzitor — rămîne adesea uimit. Desigur, aici nu ne poate scăpa snobismul care a proliferat în mod evident și care prezintă tot ceea ce este neobișnuit, nemaiauzit (das Unerhörte), de ultimă oră în realizările contemporane ca „adevărata artă", în sfîrșit descoperită. Acest snobism lipsit de criterii nu s-ar fi putut extinde într-atît dacă între artist și privitor nu s-ar fi deschis într-adevăr o prăpastie.

Nu ne propunem să cercetăm aici — ceea ce ar cere o analiză mult mai cuprinzătoare — cum de s-a putut sau chiar a trebuit să se ajungă aici, și dacă nu cumva orice transformare din artă provoacă la început o atare nedumerire. Ceea ce putem face noi este ca, oprindu-ne asupra unor fenomene limitate, să le examinăm și, dacă este posibil, să le interpretăm sensul. O inserțiune filozofică în domeniul artei trebuie să pornească tocmai de la analiza detaliată a unor fenomene particulare și nu de la proiecte de ansamblu, întrucît ea trebuie să permită artei însăși să ia cuvîntul și nu să elaboreze teorii asupra acesteia. O atare inserțiune caută să slujească arta și nu să se slujească de ea: ceea ce, desigur, nu este cîtuși de puțin cert că va reuși.

Cum însă orice investigaţie şi cercetare, orice încercare de a înţelege ceva nu inaintează la intîmplare, ci este ghidată de o concepţie şi de un proiect prealabil asupra a ceea ce în genere poate fi descoperit, a perspectivelor din care obiectul cercetării va fi examinat, să mai amintim o dată, în această tentativă finală de analiză filozofică, ceea ce în principiu a fost deja enunţat în introducerea acestei cărţi.

Pentru noi arta nu este o manifestare oarecare a omului, nici una strict necesară (în sensul în care sînt alte diverse activităţi, pe care el trebuie să le efectueze pentru conservarea propriei vieţi), ci ceva extra-cotidian (Außer-gewöhnliches); acest lucru reiese din însuşi faptul că deşi simţim nevoia de artă, noi nu o întrebuinţăm sau consumăm propriu-zis. Cînd spunem „extra-cotidian", avem în vedere faptul că arta cade din sfera activităţilor obişnuite. Viaţa fără artă este perfect posibilă, chiar dacă, desigur, aceasta ar însemna o decădere a existenţei umane.

Noi vedem în artă posibilitatea fundamentală a omului de a-şi făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume şi de a-şi „rosti" această raportare; cînd spunem raportare la lume, ne referim la modul în care omul înţelege: semenii, existenţa non-umană din jur, cea a divinilor care-l transced (în măsura în care aceştia din urmă au vreo mportanţă pentru el), precum şi pe el însuşi, aşadar cadrul în care există aceste raporturi. Chiar dacă cineva ar spune că această „rostire" prin artă este de prisos, el nu va putea nega că, în mod ciudat, o atare manifestare o întîlnim încă în epocile cele mai timpurii ale umanităţii. Nu este necesar să cercetăm în acest sens cînd s-a desprins arta de magie şi, ulterior, de religie, căci chiar şi atunci cînd arta este inclusă într-un univers religios, respectiva umanitate se exprima tot prin creaţiile artistice.

Încercarea de a da naştere unor creaţii plastice (am putea spune de tip imagistic, deoarece aici trebuie incluse şi motivele ornamentale din ceramică, de pildă), a celor ce se exprimă prin limbă precum şi a celor muzicale, ţine pur şi simplu de fiinţa umană. În viziunea noastră, arta este tot atît de veche pe cît este acea caracteristică a naturii

umane ce constă în comunicarea prin limbă [1]. Arta este un fel de rostire (Sprechen). Dificultatea constă în a înțelege ceea ce a fost rostit (das Gesprochene) și felul acestei rostiri. După cum arătam în analiza dedicată lui Kafka, o atare înțelegere trebuie să ajungă dincolo de ceea ce a fost rostit. Aceasta este sarcina unei reale interpretări filozofice.

Ni s-ar putea replica că o atare interpretare ar fi primejdioasă și că, procedînd astfel, nu am face decît să atribuim artei idei filozofice; că, în felul acesta am comite un abuz, ceea ce ar însemna coborîrea artei la nivelul unei slujnice a filozofiei. Alte obiecții vin dintr-o direcție opusă: călcînd pe teritoriile atît de nesigure ale artei, cred unii, filozofia s-ar compromite pe sine.

Încă Hegel a luat poziție față de aceste obiecții, respingîndu-le. Atît opinia conform căreia arta nu ar avea nimic comun cu adevăratul scop final al vieții, că ea ar devia de la interesele fundamentale ale omului, cît și cea care reproșează artei că s-ar mișca în mediul aparenței, că nu ar putea acționa asupra noastră altfel decît prin iluzie, sînt respinse în mod categoric. Acestor teze, Hegel le opune faptul că arta „nu e decît un mod de a înfățișa înaintea conștiinței și de a exprima *divinul*, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului". [2]

După cum se știe, Hegel situează arta alături de filozofie și religie; dar întrucît ea trebuie să se exprime în sfera senzorialității, poziția sa este sub cea a filozofiei. Viziunea lui Schelling asupra artei ca Organon al filozofiei ni se pare a fi și mai fecundă. [3]

Ceea ce urmărim aici nu este declanșarea unei controverse istorice, ci examinarea problemei dacă nu cumva prin interpretarea filozofică a artei aceasta din urmă este înstrăinată de sine și transpusă într-un mediu în care nu mai poate su-

---

[1] Vezi Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewußtsein*, vol. 1, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a. M., 1964.

[2] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 13, traducere de D. D. Roșca.

[3] Vezi Dieter Jänig, *Schelling Die Kunst in der Philosophie*, Neske, Pufllingen, 1966.

pravieţui, la fel cum minunatele străluciri ale peştilor din adîncuri dispar de îndată ce aceştia sînt scoşi la suprafaţă.

Este bine să nu tratăm cu prea multă uşurinţă această obiecţie, căci fără îndoială în orice interpretare filozofică arta este expusă pericolului utilizării sale doar ca pretext pentru a demonstra diferite idei de natură filozofică.

Să rezumăm această stare de lucruri în felul următor: în viziunea noastră, arta exprimă ceva despre modul uman de raportare la lume; mai mult, prin artă acest raport nu numai că devine vizibil, ci este de-a dreptul realizat (rămîne aici deschisă problema dacă acest lucru are loc doar prin artă). Să-l cităm din nou pe Hegel: „Nevoia generală şi absolută din care izvorăşte arta... îşi are sursa în faptul că omul este conştiinţa *gînditoare*, adică în faptul că el face din sine însuşi *pentru* sine ceea ce este el, ceea ce este el în general". [1]

Particularitatea artei constă în faptul că ea este un limbaj cu mai multe nivele posibile de înţelegere. La fiecare abordare a ei afli ceva nou; cît de departe avansează înţelegerea, variază foarte mult de la un caz la altul. Arta este un limbaj care necesită o interpretare, lucru valabil nu numai pentru arta modernă dar şi pentru cea „clasică". Diferenţa constă doar în faptul că în arta modernă această necesitate devine manifestă, deoarece aici trimiterea la obiect, eroare foarte la îndemînă, cel mai adesea lipseşte. Arta este o scriere hieroglifică; ea necesită o traducere, trebuie într-un fel transcrisă. Dacă această transpunere va reuşi, va fi realizată doar parţial sau va eşua de-a dreptul, este un risc pe care nu îl poate evita nici o interpretare filozofică. Drept criteriu al reuşitei interpretării poate fi considerat faptul dacă după o atare interpretare a operei de artă, aceasta este înţeleasă mai bine sau dacă abia în felul acesta ea devine accesibilă. Să ne oprim însă aici în ce priveşte consideraţiile asupra metodicii demersului nostru şi al premiselor sale.

Fenomenul pe care urmează să-l analizăm aici este un fragment foarte limitat din creaţia atît de multilaterală a lui Picasso. În cursul cercetării va rezulta dacă acest fenomen este marginal sau ceva intim legat de mişcarea cubistă,

---

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, *op. cit.*, p. 36.

apreciată de Gehlen drept ultima mare mișcare artistică semnificativă a secolului nostru. Este vorba de fenomenul *poliperspectivei*, și anume în forma în care acesta apare în portretele de femei ale lui Picasso pe la sfîrșitul anilor '30 și începutul anilor '40, și, accidental, chiar mai tîrziu.

La aceste portrete sîntem frapați de faptul că personajul respectiv nu este văzut și redat ca de obicei, dintr-un anumit unghi, ci, concomitent, din mai multe. Cel ce le privește este situat în același timp în față, alături și deasupra persoanei redate, ceea ce nu-l poate decît deruta, căci își pierde punctul său de vedere fix. Impresia pe care o trezește acest gen de tablouri este în mod categoric cea de perplexitate. Dacă ea este prea intensă, noi încercăm să i ne sustragem, să ne desprindem de ea rîzînd pur și simplu. Considerăm tabloul de-a dreptul o farsă, o glumă proastă a artistului care vrea să-și rîdă de model și de cel ce-i contemplă tabloul. Reacția firească a spectatorului este de a-și întoarce privirea de la acel tablou. Să încercăm deci să stăruim cu privirea asupra lui.

Nu este un tablou abstract, dar nici unul descriptiv, în sensul obișnuit al cuvîntului, ci se situează undeva între cele două moduri de redare. Desigur, această afirmație este lipsită de importanță, atîta timp cît nu știm care este esența specifică a acestui „între“, adică atîta timp cît îl definim doar într-un mod negativ, prin ceea ce nu este.

Se pare însă că însuși Picasso a respins o asemenea tentativă. Într-o mărturisire făcută în 1923, el afirmă în mod categoric:

„Știm cu toții că arta nu este adevărul. Arta e o minciună care ne învață să sesizăm adevărul, măcar acel adevăr pe care noi ca oameni îl putem sesiza.“ [1]

---

[1] Această mărturisire a fost publicată la 26 mai 1923 în revista americană *The Arts*. Ea este cuprinsă într-un interviu pe care Picasso l-a acordat în spaniolă lui Matius de Zayas. Noi cităm după ediția *Picasso-Wort und Bekenntnis*, Arche-Verlag Zürich, 1954, p. 9. Un rezumat al textului se găsește în W. Boek, *Picasso*, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, 1955, p. 503.

Această afirmaţie nu implică cituşi de puţin că arta nu are nimic de-a face cu adevărul, ci, dimpotrivă, ea se referă la un anumit raport artă-adevăr. Arta ne învaţă să pătrundem adevărul. Aşadar, ea trebuie să stea în serviciul adevărului. Cum poate fi însă minciuna ceva ce se află în serviciul adevărului?

Ce înseamnă aici adevărul? Neîndoielnic, prin aceasta Picasso înţelege existentul, aşa cum îl întîlnim în mod obişnuit, dintotdeauna. Arta nu este un existent, aşa cum sînt toate celelalte lucruri care ne înconjoară. Văzută prin prisma acestor lucruri, ea este — întrucît nu poate fi utilizată în nici un fel, nu este bună la nimic, nu este ceva „obiectual" — ceva ca o aparenţă, chiar ca o ademenire către aparenţă, după cum arătase şi Platon. Ea este o „minciună" care ne învaţă să înţelegem lumea. Desigur, ea este minciună doar dacă drept criteriu a ceea ce este real considerăm lucrurile cunoscute. Ea nu este însă o minciună din momentul în care o înţelegem ca manifestare a modului de raportare la lume propriu unei anumite epoci. Astfel că Picasso continuă: „Artistul trebuie să ştie în ce fel să-i convingă pe ceilalţi de adevărul minciunilor sale." [1]

Ciudata schimonosire pe care o suferă anumite portrete de femei prin utilizarea poliperspectivei, aminteşte de teza lui Ortega y Gasset prezentă în titlul eseului său: *La deshumanisacion del arte* (Dezumanizarea artei). [2]

Ceea ce înţelege însă Ortega y Gasset prin dezumanizare este echivoc. El consideră umană acea reprezentare a realităţii care s-a practicat pînă acum, îndeosebi în arta secolului al XIX-lea, redarea obiectelor în modul obişnuit, aşa cum le întîlnim în viaţa de zi cu zi şi conduşi de acest mod de a vedea lucrurile.

„...arta despre care vorbim (este) dezumanizată nu numai deoarece nu redă nici un fel de lucruri umane ci şi întrucît tendinţa ei principală este ruptă de elementul uman.

---

[1] *Loc. cit.*

[2] În traducerea germană această expresie a fost redată prin *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst;* in Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, vol. II, pp. 229—264, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1950.

În evadarea ei din uman o interesează mai puțin *punctul ad quem*, fauna ciudată la care ajunge, și mai mult *punctul a quo*, aspectul uman pe care ar vrea să-l ‚suprime".[1] Pe de altă parte, Ortega y Gasset spune: „...atunci cînd ne propunem cu hotărîre transpunerea conceptelor în lucruri, nu facem decît să le golim de conținutul lor uman și de realitate. Căci, conform esenței lor, ele nu au caracter de lucruri (undinglich)... În felul acesta nu pășim din conștiință în lume, ci oferim schemei, imanentului și subiectivului ca atare o configurație plastică și obiectivitate: o facem să devină mundană."[2]

Din acest citat rezultă tocmai contrariul unui proces de dezumanizare, și anume o subiectivizare radicală, proiecțiile subiective asupra lucrurilor fiind puse în locul lucrurilor înseși. Acest proces poate fi desemnat ca golire de conținut uman, numai în sensul că ceea ce domină arta nu este perspectiva ‚obișnuită. Desigur, nimeni nu poate nega că în concepte se exprimă ceva „uman". Nu abordăm aici mai îndeaproape ceea ce înțelege Ortega y Gasset prin concepte opuse realității. În fond, este vorba de un nou fel de a privi lucrurile, mai exact de a face abstracție de ele, dar nu pur și simplu de o reprezentare a „conceptualului (das Begriffliche), care ca atare nu ar putea fi ajustat realului.[3] Interpretarea realului este opusă interpretării tradiționale. Iată de ce Ortega y Gasset susține apoi: „o bună parte a ceea ce eu numesc, dezumanizare' și dezgust față de forma vie provine din această aversiune față de interpretarea tradițională a realului".[4] Dar pentru a detașa în-

---

[1] *Op. cit.*, p. 240.

[2] *Op. cit.*, p. 252.

[3] Atunci cînd Gehlen folosește expresia de „pictură conceptuală", întîlnită pentru prima oară la Guillaume Apollinaire, el se referă la altceva și anume „...că pictura conceptuală înseamnă pătrunderea reflecției în imagine, reflecție care, în primul rînd, *legitimează mental* sensul picturii *temeiul ei existențial (Daseinsgrund)* și, în al doilea rînd, pornind de la această concepție determinată, definește *datele elementare proprii imaginii*". (A. Gehlen, *Zeit-Bilder*, Athenäum Verlag, Bonn, 1960, p. 75) O interpretare la care subscriem cu totul.

[4] Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 257.

tr-un fel noul mod de prezentare — care a fost caracterizat ca extrem de uman (subiectiv) — de cel premergător (realist) și pentru a stabili momentul ruperii de uman. Ortega y Gasset îl concepe ca *farsă*. Dar nu ca farsă în sensul negativ, pentru „a-ți bate joc de public", așa cum ar pretinde de îndată adversarii artei moderne, ci într-un sens autoironic:

„...artistul modern ne invită să contemplăm o artă care este în esența ei o farsă, o autopersiflare. Căci acesta este terenul pe care crește comicul inspirației moderne: în loc de a rîde de cineva sau de ceva — fără victimă nu e posibilă nici o comedie — noua artă își rîde de sine... Nicăieri nu-și dezvăluie arta forța ei magică mai frumos decît atunci cînd se persiflează pe sine." [1]

În ciuda unui început reușit al interpretării lui Ortega y Gasset (de pildă, indicarea tendinței artei moderne către forma pură), în ciuda încercării sale de a aprecia adecvat arta modernă într-o perioadă (anii 1925) cînd acest lucru nu era atît de firesc cum este astăzi, el se oprește în fond la o interpretare spirituală a impresiei pe care această artă o creează la prima vedere — indicată de noi — și anume aceea că ar fi o farsă. Iar noutatea pe care el este dispus să o atribuie acestei arte, autoironia, o întîlnim de fapt încă în ironia de tip romantic.

Întrucît, interpretarea lui Ortega y Gasset nu ne poate satisface, să încercăm să analizăm unul din portretele lui Picasso, pentru a afla ce semnificație are o atare deformare a obiectului redat. Să căutăm principiul deformării. Se poate presupune că la un pictor aparținînd mișcării „peinture conceptuelle", o asemenea deformare nu este un act arbitrar, chiar dacă autorul său nu este pe deplin conștient de sensul ei. Atita timp cît nu am sesizat care este conținutul acestei deformări, rămînem la suprafața tabloului. Interpretarea trebuie să ne transpună în universul tabloului și nu doar să ne dea posibilitatea de a vorbi despre aceasta din afara sa.

---

[1] *Ibidem*, p. 259.

Privind unul din primele tablouri din acest şir pictate de Picasso [1], se poate constata cu uşurinţă că deformarea este de natură geometrică. Femeia redată este descompusă în figuri geometrice, dintre care cea mai frecventă este triunghiul. Faţa femeii este o configuraţie de triunghiuri, gîtul este format de asemenea dintr-un triunghi, descompus la rîndul său în altele două. Braţele sînt o înnădire de triunghiuri iar pieptul constituie un triunghi dreptunghic. Replica formelor triunghiulare ascuţite, tăioase o dau liniile curbate, de pildă contururile braţelor, ale spatelui, umerilor şi forma elansată a pălăriei. Opoziţia dintre diferitele elemente mai este accentuată prin linii verticale şi orizontale. Este ciudat însă că acest principiu al geometrizării nu se aplică şi la scaunul (pe care este aşezată femeia). Rămîne de văzut dacă poate fi stabilit motivul acestei diferenţe.

Faptul că deformarea constă în recurgerea la forme geometrice nu constituie încă o explicare a principiului deformării, dacă prin principiu se înţelege motivul care legitimează deformarea. Aici Ortega y Gasset eşuează şi, ca atare, nu ne mai poate fi de nici un folos. El constată pur şi simplu geometrizarea: „Toate rătăcirile şi şmecheriile (Gaunereien) cubismului nu se pot face totuşi să uităm că o epocă întreagă am folosit o limbă cu un vocabular pur euclidean". [2] Poate ne va ajuta aici acel filozof al artei care este strîns legat de cubism şi care totodată şi-a pus întreaga existenţă în serviciul acestei mişcări, angajîndu-se ca reprezentant al ei: Daniel-Henry Kahnweiler. În studiul scris în 1914—1915 *Der Weg zum Kubismus* tradus în 1958 în limba germană, Kahnweiler arată calea pe care s-a ajuns la cubism şi ce urmărea această mişcare (aici este vorba înainte de toate de Picasso şi Braque; într-o lucrare ulterioară este tratat Juan Gris în calitate de pictor care a dus cubismul la împlinire; tot aici o serie de teze din prima carte sînt reluate şi tratate într-un mod mai explicit şi mai temeinic chiar din punct de vedere filozofic). Nu putem fi decît recunoscători

---

[1] Reproducere din *Quadrige*, Revue mensuelle, nr. 7, p. 5, mai 1946, Paris.

[2] Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 254.

celui care a elaborat un *atare* document, ivit dintr-un strîns contact cu artiştii epocii. Ceea ce, desigur, nu trebuie să ne împiedice să examinăm perspectiva filozofică din care a fost scrisă această lucrare şi să punem în discuţie acele teze care ni se par discutabile.

Să redăm pe larg pasajul în care se menţionează perspectiva din prima fază a cubismului:

„Pe de o parte Picasso şi-a îngăduit folosirea unui nou procedeu pentru a 'prezenta' corporalitatea lucrurilor şi dispoziţia lor în spaţiu, în loc de a o simula prin mijloace iluzionistice. Este vorba de un mod de redare care prezintă o anumită asemănare cu desenul geometric atunci cînd este vorba de prezentarea unui corp. Lucru de la sine înţeles, căci ambele îşi propun prezentarea corpurilor tridimensionale pe o suprafaţă bidimensională. Pictorul nu se mai limitează la a indica obiectul aşa cum ar fi văzut el dintr-un unghi dat, ci îl reprezintă, dacă acest lucru este necesar intuirii sale, din mai multe părţi, de sus, de jos. Redarea dispoziţiei lucrurilor în spaţiu are loc astfel: în loc de a porni de la un presupus prim-plan şi de a simula prin intermediul perspectivei o adîncime aparentă, pictorul pleacă de la un fundal stabil, pe care îl descrie. De aici el avansează într-o schemă de forme, în care situaţia fiecărui corp este limpede prezentată, prin raportul său cu fundalul stabil şi celelalte corpuri. Această ordonare va avea drept rezultat o imagine plastică clară." [1]

Pentru a înţelege mai bine acest pasaj, este necesară o scurtă abordare a problematicii cu care se confruntă artiştii din acea vreme, aşa cum ne-o descrie Kahnweiler. Punctul critic îl constituia vechea problemă „a redării tridimensionalităţii şi a culorii pe o suprafaţă".[2] La început, culoarea este neglijată pentru a descoperi „modul intuitiv de redare a formei" (Veranschaulichung). Lumina este folosită doar ca mijloc pentru conturarea formei (1908), deşi nu poate fi determinat cu precizie locul unde se găseşte sursa de lumină. Imaginile devin aproape monocrome. „Deoarece culorii îi

[1] *Idem*, p. 50 şi urm.
[2] Idem, p. 26 şi urm.

revine — ca lumină devenită vizibilă, ca clarobscur — sarcina de a contura forma, ea nu poate fi plasată în același timp ca culoare locală, nici, în general, ca 'culoare', ci doar ca lumină obiectivată." [1] Sau, cum arată în cartea despre Juan Gris: „On avait l'ambition de représenter les objets avec leur couleur propre, on voulait respecter leur ,ton local' considéré comme leur seule couleur vraie, permanente, mais le besoin de modeler leurs formes par le clair-obscur portait atteinte au ton local. Celui-ci était également ,décoloré' par le besoin d'accorder les tous entre eux afin de le harmoniser dans la tonalité générale du tableau." [2]

Noul procedeu, despre care este vorba în primul pasaj citat, constă în prezentarea corporalității prin forme geometrice. Procedeul pictural descris constă în construirea imaginii începînd cu fundalul, urmărindu-se în mod constient ca acesta să nu sugereze o adîncime pronunțată, renunțîndu-se astfel la mijloacele perspectivei clasice.

Pe de o parte, pictorii urmăresc să depășească modul de prezentare iluzionist propriu predecesorilor lor și să repună în drepturi obiectul cu proprietățile sale permanente (ca replică față de impresioniști); pe de altă parte, ei sînt siliți să deformeze obiectul de dragul construcției imaginii. Acest lucru duce, începînd cu 1910, la cubismul analitic, la desfășurarea obiectului pe o mulțime de fațete.[3] Renunțarea la asemănarea cu natura, dar nu și la intenția de a reda natura, este un fenomen senzațional. În studiul său *Negerkunst und Kubismus* (Merkur, XIII. Jahrg. Heft 8, 1959). Kahnweiler prezintă foarte convingător influența suferită de către

---

[1] *Idem*, p. 49.

[2] D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris*, Gallimard, Paris, 1946, p. 162. („Exista ambiția de a reprezenta obiectele în culoarea lor proprie, de a le respecta, tonul local', considerat ca singura lor culoare adevărată, permanentă, dar nevoia modelării formei lor prin clarobscur putea aduce prejudicii tonului local. Aceasta era de asemenea "decolorat' de nevoia acordării tonurilor între ele, pentru a le armoniza în tonalitatea generală a tabloului.")

[3] O analiză oportună a modului de prezentare cu mijloacele sale diferite o găsim în studiul lui Winthrop Judkins, *Toward a reinterpretation of cubism*, in Art Bulletin, XXX, 1948, pp. 270—278.

cubişti ca urmare a descoperirii măştilor de negri. Ceea ce trebuie redat nu se poate face pe calea asemănării, ci a semnului, a emblemei.[1] Apoi cubiştii erau preocupaţi de „crearea unor *realităţi plastice*" [2] şi aici ei au găsit ceva analog.

Modul în care este prezentat acest proces de către Gehlen este atît de reuşit încît o repetare ar fi de prisos. (A se vedea *Zeit-Bilder III*, secţiunea: *Das Rätsel des Kubismus.*) Gehlen ne dă nu numai o prezentare limpede şi profundă a ceea ce poate fi dedus din documentele lui Kahnweiler, ci formulează totodată — mergînd mai departe decît Kahnweiler — următoarea întrebare: ce poziţie filozofică întemeiază o astfel de atitudine faţă de real, precum şi modalităţile de reprezentare care-i corespund? Răspunsul pe care-l dă este: o atare poziţie este un tip de idealism, mai exact cel neokantian, cu care Kahnweiler era familiarizat în Germania epocii sale.

Ceea ce caracterizează cubismul este înaltul grad de reflecţie asupra misiunii sale, fapt care îl îndreptăţeşte pe Gehlen — după cum am mai arătat — să folosească termenul de „peinture conceptuelle". Teza care stă la baza cubismului este enunţată de Gehlen în felul următor: „Lumea este un produs al imaginaţiei omului, şi cum acest lucru este valabil şi pentru opera de artă, obiectul pictat îl poate reprezenta într-un sens de-a dreptul ontologic pe cel ‚real' văzut şi ştiut: artistul, care influenţează modul nostru de a privi, modifică totodată modul nostru de a percepe, ‚realitatea': şi ambiţia legitimă a artistului se extinde de aceea asupra lucrului ‚real' însuşi, cu proprietăţile sale esenţiale, pe care îl creează — ca să spunem aşa — încă o dată: el respinge imaginea unei impresii momentane asupra realităţii, aşadar impresionismul senzualist nu numai din punct de vedere estetic, dar şi filozofic".[3] O altă importantă caracterizare: „Kahnweiler schiţează noţiunea unei arte, intro-

---

[1] „...a crea o structură de semne care provin din esenţa operei înseşi şi care totuşi desemnează lumea exterioară." (D. H. Kahnweiler, *op. cit.*, p. 726)

[2] *Ibidem*, p. 724.

[3] Gehlen, *Zeit-Bilder*, *op. cit.*, p. 85.

vertite", ce nu se mai situează pe punctul de vedere al unui realism naiv, nemijlocit, așa cum a predominat acesta începînd cu Renașterea. El însuși împărtășește, după cum s-a arătat, concepția neokantiană conform căreia întreaga experiență asupra lumii exterioare provine din construcțiile conștiinței umane și, în această privință, este *subiectivă:* desigur, nu în sensul unui capriciu personal, ci al unei *generalități legice* în care concordă toți indivizii. Cotitura către subiectivitate, introdusă deja în pictură și în care noi vedem schimbarea definitivă a „sistemului de raportare", își găsește, așadar, aici, în sfîrșit, un fundament *filozofic*, pornind de la care sarcina artei poate fi acum din nou definită într-un mod fundamental și cuprinzător.

Pe scurt, această sarcină va consta în a ridica la nivelul reflecției acea activitate constructivă, de creare a lumii realizate de conștiință în mod inconștient, de a o reproduce in mod sistematic, în puritatea ei, a o prelua, ca să spunem așa, ca activitate liberă.[1]

Atunci cînd Kahnweiler spune că artiștii trebuie să treacă la prezentarea categoriilor vizualității, că întreaga geometrizare nu ar fi altceva decît redarea acelui *a priori* care face posibilă vederea noastră fără ca el însuși să fie văzut — toate acestea pot fi înțelese în fapt doar plecînd de la neokantianism. Gehlen este de părere „că într-o atare formă ulterior inteligibilă și accesibilă, moștenirea neokantiană a pătruns bazele cubismului, și anume cel mai tîrziu în 1909."[2] De aici mai este doar un mic pas pînă la a susține: „Cubismul, în conformitate cu calitatea sa deosebită de artă constructivă și totodată descriptivă, a apropiat la maximum posibil formele lumii corpurilor de ‚formele originare' care stau la baza lor. Prin raportarea la aceste ‚forme originare' care constituie fundamentele vederii și a celorlalte percepții ale omului, el dă cea mai clară explicație și întemeiere a tuturor formelor".[3] În ultima propoziție se afirmă că, întrucît este capabil să curprindă formele *a priori* (categoriile vizua-

---

[1] *Ibidem*, p. 86.
[2] *Ibidem*, p. 87.
[3] D. H. Kahnweiler, *Kubismus*, *op. cit.*, p. 68 și urm.

lităţii), cubismul este totodată în situaţia de a descrie mai bine formele lucrurilor decît a fost vreodată posibil pînă acum în artă. Ceea ce, însă în realitate ne prezintă cubismul analitic, sînt obiectele înstrăinate, denaturalizate. Prin denaturalizarea obiectelor (Verunnatürlichung), s-ar putea spune exagerînd puţin că cubiştii urmăreau să facă vizibile condiţiile în care natura ne devine accesibilă.

Revenind la pasajul citat la început din Kahnweiler, referitor la perspectiva multiplă, acolo se arăta doar că dacă pentru redarea intuitivă este oportună, atunci prezentarea obiectului trebuie să se facă concomitent din mai multe perspective. Problema care se ridică acum este dacă se poate admite acest lucru, după ce, mai devreme, s-a spus că nu obiectul, ci construcţia imaginii (Bildaufbau) reprezintă elementul hotărîtor.

La Gehlen întîlnim o altă formulare: „Astfel se explică unele din celebrele inovaţii paradoxale ale cubismului, de pildă aceea de a da în cadrul aceleiaşi imagini mai multe aspecte ale aceluiaşi lucru; în acest caz este presupusă nu simpla impresie optică, ci lucrul însuşi, de a cărui esenţă ţine, ca el să se desfăşoare după diferite laturi." [1]

Problema este dacă în acest procedeu precumpănitor nu este totuşi elementul optic, căci obiectul se desfăşoară în diferite perspective numai din punct de vedere al văzului. Problema husserliană a adumbririi (Abschattungsproblem) se pune, după părerea mea, numai atunci cînd lucrul apare ca lucru de văzut (Seh-Ding), respectiv care poate fi sesizat de un subiect.

Mai întîlnim la Gehlen şi o altă afirmaţie asupra perspectivei multiple: Noutatea uimitoare a introducerii mai multor perspective asupra aceluiaşi obiect, care este descris de sus, din lateral, din faţă (unul dintre motivele pe care Picasso nu-l va mai părăsi), nu are, desigur, nimic de-a face cu relativitatea spaţio-temporală sau cu o a patra dimensiune, aşa cum ni se explică uneori. Ea este o urmare a deciziei de a abandona pictura aparenţei raportată la un punct de vedere fix (...) şi de a constrînge obiectul ‚însuşi',

---

[1] Gehlen, *Zeit Bilder*, *op. cit.*, p. 88.

conceptul său deplin către prezentare; astfel nimic nu ar împiedica ca prin intermediul mai multor vederi ale aceluiaşi obiect să dăm o ,descriere analitică' a sa." [1] Putem fi întru totul de acord cu teza încercării unei „picturi a aparenţei neraportate la un punct de vedere fix" şi cu atît mai mult cu respingerea ideii că în acest fenomen ar fi introdusă cea de a patra dimensiune. Putem fi de acord chiar şi cu interpretarea sa, că în această concepţie erau presupuse şi anumite teze psihologice despre contopirea a ceea ce a fost văzut într-o unitate care se formează în capul oricărui individ care priveşte, aşadar o anumită teorie a asocierii şi asimilării. Kahnweiler însuşi explică introducerea unor obiecte, realist prezentate, în tablou, procedeu care a dus nu peste multă vreme la aşa-zisele „collages" (care, la început, pare să contravină concepţiei cubiste generale), ca mijloc auxiliar pentru recunoaşterea obiectului reprezentat (tot acest rol îi revine şi titlului dat tabloului). Se ridică însă întrebarea dacă teza lui Kahnweiler despre o mai bună cunoaştere a obiectelor prezentate prin spargerea şi deformarea lor, precum şi aceea conform căreia cubiştii ar prezenta mai adevărat obiectul decît a fost posibil pînă atunci poate fi într-adevăr susţinută. Această obiecţie a fost ridicată, pe bună dreptate după părerea mea, de către istorici ai artei, cum ar fi Lorenz Dittmann. Acesta arată că în cazul cubismului analitic înstrăinarea este dusă atît de departe, încît obiectul este de-a dreptul nimicit, astfel că de o reconstrucţie a sa „în concept" nu mai poate fi vorba. Acesta este însă tocmai punctul în care interpretarea dată de Kahnweiler începe să se arate insuficientă. Întrucît el nu a putut oferi o explicaţie satisfăcătoare a perspectivei multiple din cubismul analitic, şi cum majoritatea studiilor despre Picasso, în mod ciudat, nu urmăresc această problemă sau o ating doar în treacăt, să încercăm noi să facem acest lucru, într-o interpretare proprie.

Să cercetăm perspectiva multiplă în portretele de femei. Ce se urmăreşte în acest caz? Am putea spune că se în-

---

[1] *Ibidem*, p. 91.

cearcă depăşirea modului tradițional de redare a lucrurilor, dintr-un singur unghi, printr-o vedere de ansamblu. La început, Picasso alătură pur și simplu diferitele perspective, din față, din lateral, oblic și de sus (după cum vom vedea mai tîrziu, pe lîngă alăturare mai există și o altă posibilitate). Pălăria ne apare de pildă odată din față și apoi de sus, ca și cum ne-am afla deasupra persoanei, astfel că pălăria apare ca o ureche mare pusă lîngă cap. Un ochi ne privește, al doilea apare așa cum l-am vedea dacă ne-am apleca oblic deasupra capului respectivei persoane. Că este vorba de priviri din diferite perspective rezultă în mod evident dintr-unul din tablouri, unde două cuie indică perspectivele situate în direcții opuse.

Ce are însă comun perspectiva multiplă cu geometrizarea la care ne refeream la început? Pînă acum am stabilit doar semnele ei caracteristice, fără a arăta contextul în care se află ele și, prin urmare semnificația lor.

Să încercăm să ne clarificăm la început semnificația geometrizării. Ce se întîmplă atunci cînd redăm o persoană prin figuri geometrice, cînd încercăm să-i sesizăm formele feței nu prin linii marcate de expresie, ci prin triunghiuri neutre? Putem spune: simplificăm, reducem ceea ce abia poate fi exprimat la ceva ușor sesizabil. Forma geometrică este clară, cuantificabilă și, ca atare, calculabilă. Să amintim doar ce rol important revine geometriei în studierea naturii pe baza unui aparat științifico-matematic. Știința modernă a naturii a fost posibilă înainte de toate ca urmare a matematizării, a geometrizării. În ultima sa lucrare *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* [1], Husserl a pus problema transformării lumii vieții cotidiene în lume științifică, reliefînd în acest sens îndeosebi contribuția lui Galilei. (A se vedea importantul paragraf 9 din lucrarea citată, al cărui conținut a fost preluat, prelucrat și lărgit apoi).

Prin reducerea obiectului văzut la figuri geometrice, acesta devine ușor sesizabil, ba chiar transparent. Linia

---

[1] *Husserliana*, vol. VI, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1954 („Criza științelor europene și fenomenologia transcendentală")

geometrică nu ascunde nimic misterios, imprevizibil: ea nu prezintă proprietatea unei linii vii, care aproape în fiecare clipă poate lua o altă direcţie, care ne dă şi trebuie să ne dea indicaţii despre cel ce o trage, care prin imprevizibilitatea ei şi caracterul ei jucăuş ne ţine permanent sub tensiune. (Să luăm ca termen de comparaţie, de pildă, linia din tablourile lui Klee). Linia geometrică este determinată în prealabil de către figura de care aparţine şi care, ca figură, este construită într-un mod neechivoc. Esenţa construcţiei constă tocmai în claritatea şi uşurinţa sesizării.

Pentru a înţelege ce se întîmplă aici, să ne reîntoarcem la *clara et distincta perceptio* a lui Descartes: mod de percepere a unui obiect prin care acesta devine pe deplin şi dintr-o dată transparent, fără să rămînă nimic nelămurit. Tocmai în aceasta constă şi importanţa lui *intuitio*.[1]

Cea de a doua regulă din „Discursul" lui Descartes ar putea fi considerată ca fir conducător pentru arta de prezentare proprie lui Picasso.

„De diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il sera requis pour les mieux résoudre." [2]

Revenirea la forme simple, care sînt mai uşor de cunoscut, această idee dominantă a *Discursului*, este susceptibilă de a fi mutată din domeniul metodologiei cunoaşterii în cel al metodologiei redării lucrului văzut. Schmidt spune pe bună dreptate: „Intuiţia este modul optim în care obiectul este dat pentru subiect, dacă este asociată cu capacitatea şi disponibilitatea de cunoaştere a subiec-

---

[1] Trimitem aici la frumoasa lucrare a lui Gerhart Schmidt *Aufklärung und Metaphysik*, Niemeyer-Verlag Tübingen, 1965. Noile interpretări asupra lui Descrtes în cultura germană şi-au primit impulsul de la Heidegger. A se vedea în acest sens şi R. H. Volkmann—Schluck, *Die Wandlung des Wissens in sein neuzeitliches Wesen*, Studium-Generale-Vortrag der Universität Köln, 1953.

[2] „De a împărţi fiecare dintre dificultăţile pe care le cercetez în atîtea părţi în cîte s-ar putea şi de cîte ar fi nevoie, pentru a le rezolva mai bine" (Descartes, *Discurs asupra metodei*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1957, p. 48, trad. G. Totoescu).

tului."[1] Picasso demonstrează că acest mod optim în care ne este dat obiectul, nu trebuie să rezide cituşi de puţin în adaptarea optimă la obiectul pe care îl avem în faţă, ci în transformarea acestuia conform unei scheme deja elaborate de subiect.

Heidegger a sesizat într-un mod profund că transformarea cunoaşterii contemporane în raport cu cea din epocile trecute nu poate fi explicată prin mai consecventa aplicare a experimentului, ci mai curînd prin recurgerea la experiment se presupune deja un proiect prealabil (tocmai conceptul ştiinţelor naturii conform căruia natura este un ansamblu de unităţi mici de masă aflate în mişcare), marea descoperire a cercetătorilor naturii şi a gînditorilor din zilele noastre.[2]

Am putea merge pînă la a susţine că definiţia acelui *repraesentatio* a lui Descartes, aşa cum o expune Heidegger, îşi capătă materializarea în pictura lui Picasso. „A-ţi reprezenta *(Vor-stellen)* înseamnă aici: a-ţi aduce în faţă existentul ca ceva care ţi se împotriveşte *(als Entgegenstehendes)*, a-l raporta la subiectul reprezentării şi a-l constrînge la acest raport ca fiind singurul ce dă măsura."[3] Acest lucru pare improbabil, dar ce face artistul dacă nu transformă ceea ce i se înfăţişează (în cazul de faţă, femeia) astfel încît să poată fi cel mai lesne de reţinut. Din această cauză este omis întreg domeniul expresiei, şi nu deoarece, aşa cum credea Kahnweiler, obiectul pictat corespunde mai bine „conceptului" de femeie sau nu ştiu cărei „categorii" a perceperii vizuale (Sehkategorien).

Un portret clasic de femeie nu este pur şi simplu o configuraţie, pe care o identificăm ca fiind de femeie, ci pe faţa acesteia recunoaştem o anumită persoană, un caracter, o sensibilitate anume, mai mult, ceva din trăirea care i se răsfrînge pe chip. Acest domeniu a fost eliminat în mod

---

[1] G. Schmidt, *Aufklärung und Metaphysik*, *op. cit.*, p. 28.

[2] Să ne referim aici doar la două studii: *Die Frage nach dem Dug*, Niemeyer-Verlag, Tübingen, 1962, îndeosebi p. 59 şi urm. şi *Die Zeit des Weltbildes* in *Holzwege*, Klosterman Verlag, Frankfurt a. M., 1950, p. 69 şi urm.

[3] *Holzwege*, *op. cit.*, p. 84.

intenţionat de către Picasso, şi nu întîmplător, căci în felul acesta obiectul redat ajunge la autonomie, ceea ce înseamnă totodată că se sustrage posibilităţii de modelare de către cel care îl contemplă. Picasso vrea să redea despre respectiva persoană doar ceea ce nu i se poate sustrage, lucru pe care caută să-l obţină prin geometrizare. Am putea spune generalizînd: *linia expresiei este linia posibilităţii de a dispune* (Verfügungslinie). Ceea ce înseamnă: important nu este obiectul în autonomia sa, ci în dependenţa sa de cel ce îl prezintă. Tocmai acest caracter al raportării accentuate la subiectul reprezentării, al constrîngerii la raportare voia să-l reliefeze Heidegger în a sa explicaţie a lui *re-praesentatio*. În acest sens se poate spune fără nici o reticenţă că în pictura lui Picasso devine vizibil ceva din esenţa acelui *re-praesentatio* modern şi într-un mod mai pregnant chiar decît la Descartes.

Consideraţiile noastre au avut drept punct de plecare geometrizarea. În ce relaţie se află geometrizarea şi perspectiva multiplă? În fond este vorba de unul şi acelaşi proces. Prin geometrizare obiectul de reprezentat este transformat astfel încît el să devină uşor sesizabil, transparent. Pentru a satisface această cerinţă, este necesar ca obiectul care ni se dezvăluie să nu-şi ascundă nici o latură, aşa cum se întîmplă în mod necesar atunci cînd, privind un corp tridimensional, îl vedem întotdeauna dintr-o singură parte. Este un aspect care a fost reliefat de Husserl la cercetarea percepţiei lucrurilor, folosind pentru aceasta termenul de „Abschattung" (adumbrire). De fiecare dată îmi este accesibilă o anumită latură a lucrului, deoarece îl văd dintr-un anumit unghi (idee care a fost preluată şi dezvoltată de Sartre şi Merleau-Ponty). În forma desăvîrşită a lui *intuitio*, toate laturile lucrului s-ar oferi concomitent. Descartes însă consideră că o astfel de intuitio este doar cea divină. Picasso urmăreşte să suprime limita perspectivei noastre prin introducerea perspectivei multiple, prezentarea simultană a mai multor unghiuri de vedere complementare. Astfel trebuie înţeleasă şi tendinţa de a reduce spaţialitatea la suprafaţă. Diferitele laturi ale corpului trebuie într-un fel

concomitent desfăşurate şi fixate într-un singur plan, care poate fi cuprins cu o singură privire.

Însă pentru a reţine transcenderea poziţiei limitate în care se află cel ce priveşte obiectul şi, în felul acesta, a dependenţei sale de obiectul văzut, în desfăşurarea obiectului multitudinea punctelor de vedere trebuie reţinută intr-o *représentation totale*. Pentru a formula mai clar: diferitele laturi ale unui corp ar putea fi prezentate ca şi cum suprafeţele lui ar fi desprinse şi desfăşurate. Acest lucru nu este însă suficient; în cadrul reducerii corporalităţii la suprafaţă, trebuie sugerat totuşi şi momentul corporalităţii; acest lucru se petrece prin redarea lucrului văzut din mai multe unghiuri în mai multe poziţii sau, pentru a spune altfel, prin rotirea sa în jurul unei axe centrale, în raport cu care variază.

Cubiştii înşişi recunosc că prin descompunerea obiectului în diferitele sale aspecte, ei urmăresc să-l sesizeze pe acesta în durabilitatea sa. Să cităm aici o declaraţie a lui Juan Gris, din care acest lucru rezultă cît se poate de limpede:

„Justement par réaction contre les éléments fugitifs employés par les impressionistes dans leurs représentations, on eut envie de chercher, dans les objets à représenter, des éléments moins instables. Et on choisit cette catégorie d'éléments qui restent dans l'esprit par la connaissance et qui ne se modifient pas toutes les heures. À l'éclairage momentané des objets, on substitua par exemple ce qu'on croyait être la qualité même de cette forme." [1]

Dacă acest lucru mai este valabil în cazul cubismului sintetic al lui Juan Gris, în ce priveşte cubismul analitic, unde prin fărîmiţare obiectul este pus în mişcare, devenind de nerecunoscut, nu mai poate fi vorba de aşa ceva. Nu poate

---

[1] Juan Gris in *Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 1925, VI année, No. 1, p. 15 şi urm., reprodus după Kahnweiler în *Juan Gris*, *op. cit.*, p. 29. („Tocmai ca reacţie împotriva elementelor efemere luate în consideraţie de impresionişti în reprezentările lor, simţi nevoia să cauţi în obiectele ce urmează să le reprezinţi elemente mai puţin instabile. Se caută acea categorie de elemente care rămîn în spirit ca urmare a cunoaşterii lor şi care nu se modifică în orice moment. Eclerajului momentan al obiectului i s-a substituit, de exemplu, ceea ce se credea a fi calitatea însăşi a acestei forme.")

fi negat efectul estetic percutant care apare în felul acesta; momentul variației și variabilității poate fi întîlnit și la Proust, dar motivul propriu-zis pentru tendința amintită nu reiese cu claritate nici din afirmația lui Juan Gris nici din interpretările lui Kahnweiler. Pentru a ne exprima mai direct: prin geometrizare, obiectul reprezentat nu numai că dobîndește statornicie, dar este și siluit. Dacă vreau să am certitudinea capului pictat de mine, să-l fac să depindă de mine, trebuie să-l readuc la forme intuitive, să contopesc multitudinea punctelor de vedere într-o singură imagine de ansamblu prin care este sesizat dintr-o dată ceea ce, altfel, devine accesibil numai într-un șir de priviri separate.

La început am arătat că figura geometrică cel mai frecvent întîlnită este triunghiul, fără a putea atunci întemeia într-un fel această constatare. Acum însă înțelegem motivul: deoarece triunghiul este cea mai simplă figură plană. Dacă datul trebuie radical simplificat, atunci nu se poate tinde decît către cea mai simplă figură, triunghiul. Întrebarea care se ridică este: de ce trebuie obiectul care ni se arată (das Sich-Zeigende) să fie ușor accesibil, cine prescrie acest lucru? Răspunsul este: voința de a dispune a subiectului care privește subiectul, am putea spune, care se concepe și se realizează ca voință. Pentru a înțelege ce înseamnă acest lucru, ar trebui să urmărim dezvoltarea metafizicii moderne de la Descartes pînă la Nietzsche. Heidegger a fost cel care pentru prima dată în metafizica contemporană a descoperit această conexiune, deschizînd metafizicii moderne o nouă cale. De atunci, înțelegerea noastră se mișcă pe acest făgaș, chiar și atunci cînd nu se recunoaște acest lucru.

Revenind la problema noastră, a sensului perspectivei multiple, din cele spuse rezultă dintr-o dată următoarele: În obiectul prezentat, ceea ce ni se oferă în primul rînd nu este ceea ce este văzut, obiectul (das Gesehene), cum susține Kahnweiler, ci mai degrabă însuși cel ce privește (der Sehende). De la obiectul privirii sîntem aruncați înapoi către subiectul ei, acesta din urmă manifestîndu-se prin puterea de a modifica obiectul, ca voință care dispune (verfügende Wille). Putem să înțelegem acum următoarea declarație a lui Picasso: „În tablourile mele introduc toate

lucrurile care îmi sînt dragi. Cum le merge în această postură mi-e indiferent; ele trebuie să se impace cu această soartă." [1]

Dacă subiectul se înțelege pe sine ca voință (în cazul artistului această înțelegere de sine nu se exprimă sub forma cunoașterii teoretice, ci în modul său de raportare la lucruri, mai exact în modelarea lor), atunci existentul (das Seiende) în totalitatea sa devine obiectual. Voința își dezvăluie puterea în modelarea existentului; cu cît mai mare este distanța dintre prima privire și cea modelată, cu atît mai mare este posibilitatea ei de acțiune.

Acum devine limpede de ce în creația de mai tîrziu a lui Picasso femeia constituie unul dintre obiectele privilegiate ale unei atari modelări. Ea este persoana către care se îndreaptă afecțiunea noastră, iubirea noastră, pe care o rîvnim. Raportul afectiv se sustrage oricărui calcul, noi sîntem într-o măsură mai mare sau mai mică la discreția lui.

Împotriva acestui fapt se produce revolta. Femeia nu este o ființă „misterioasă" spre care sîntem atrași printr-o înclinație inexplicabilă. Vraja ei trebuie să dispară, din moment ce imaginea femeii se află acum la discreția artistului, care o modelează și o poate reduce la cele mai simple figuri geometrice. În spatele acestui mod de redare se ascunde interpretarea metafizică de sine a subiectului ca voință. Voința nu trebuie să se conformeze obiectului pe care îl are în fața ei, ci, dimpotrivă, trebuie, să dispună de acesta. O atare dispunere are loc în reprezentarea totală realizată prin intermediul perspectivei multiple. Nimic nu i se poate sustrage acestei forțe. Așadar, nu de alungarea omului din artă este vorba aici, cum considera Ortega y Gasset, ci de o radicală instaurare a ființei umane dominate de voință. Firește, tot aici devine vizibilă dezumanizarea omului prin transformarea sa în obiect. Asupra acestui lucru vom mai reveni.

Arta lui Picasso se situează în vecinătatea modului de a filozofa propriu lui Nietzsche (mai exact, acea etapă a

---

[1] Pablo Picasso, *Wort und Bekenntnis*, *op. cit.*, p. 29.

creației lui Picasso caracterizată prin perspectiva multiplă, căci opera sa s-a dezvoltat în direcții multiple). Iată de ce nu trebuie să ne surprindă dacă de la Nietzsche putem afla cîte ceva despre arta lui Picasso, despre substratul ei. Căci principiul deformării simplificatoare a fost înțeles și anticipat încă de Nietzsche.

„Simplificarea logică și geometrică este o consecință a creșterii puterii: invers, *perceperea* unei atari simplificări amplifică sentimentul puterii, culmea dezvoltării: marele stil." [1]

În această frază este exprimat de fapt cît se poate de limpede ceea ce se întîmplă în creația lui Picasso, și anume creșterea puterii imanentă oricărei simplificări; rezultatul simplificării (das Vereinfachte) îl reliefează pe artist ca cel ce efectuează o atare simplificare și, în felul acesta, îi relevă dominația sa asupra obiectului simplificării. Această creștere a puterii explică și fascinația extraordinară pe care o exercită tablourile sale. La început, privindu-le, sîntem frapați de faptul că nu aflăm la ele ceea ce ne-am aștepta; nu după mult timp însă sesizăm acea forță a voinței dominatoare cu care, în anumite limite, ne identificăm (nu însă și cu victima ei), împărtășind în felul acesta sentimentul puterii ce se degajă din ele. Nietzsche arăta în mod deschis: „Artiștii nu trebuie să vadă nimic așa cum este, ci mai plenar, mai simplu, mai puternic decît este." [2]

Următoarea maximă a sa ne lasă să înțelegem că el a surprins cît se poate de clar și momentul constrîngerii imanent artei: „Arta modernă ca o artă de *a tiraniza* — o brutală și departe împinsă *logică a liniamentului*; motivul simplificat pînă la o formulă: formalul tiranizează... brutalitatea culorilor, a materialului, a poftelor... Așadar *logică, masă* și *brutalitate.*" [3]

Picasso formulează mai precaut transformarea de care este vorba aici: „Prin artă ne exprimăm reprezentările

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht* No. 800.

[2] *Idem.*

[3] *Ibidem*, No. 827.

noastre asupra a ceea ce natura nu este." [1] Această determinare negativă ascunde ceea ce la Nietzsche este scos la iveală. Într-o declaraţie de mai tîrziu a pictorului, găsim mai degrabă o aluzie în acest sens, deşi ea era gîndită în primul rînd ca o simplă referire la tehnica picturii. „În trecut, tablourile se apropiau treptat de forma lor desăvîrşită. Fiecare zi adăuga ceva nou şi un tablou era rezultatul unui şir de adăugiri. La mine, tabloul este rezultatul distrugerilor.[2]"

Înainte de a continua consideraţiile noastre asupra perspectivei multiple, să abordăm acest aspect al voinţei. Tabloul „Nud feminin, pieptănîndu-se" datează din anul 1940.[3] Privindu-l, s-ar părea că el nu are nimic de-a face cu acea trăsătură de bază pe care am putea-o reda prin formula: instaurarea dominatoare a voinţei asupra fiinţei umane. Ceea ce sesizăm la acest tablou nu este subjugarea, a ceea ce mi se arată (das Sich-zeigende), ci un fel de izbucnire a animalicului, a instinctului, care reuşeşte să reprime orice altceva. Izbucnirea este atît de radicală încît omul se transformă într-un animal. Vederea din lateral dezvăluie o faţă de animal cu nări. Abdomenul umflat, şezutul precum şi picioarele foarte scurte sînt de animal. Unghiile de la picioare devin gheare. S-ar părea că vezi un monstru înaripat din lumea basmelor, nu o femeie.

În tabloul „La scăldat" (1927), întreg corpul este transformat într-un simbol sexual.[4] Impresia nemijlocită este că ai în faţă un piept de femeie cu picioare. Înseşi cosiţele, părul femeii au devenit excrescenţe avînd forma unor sîni. La fel şi mîinile. Singura parte a corpului care mai poate fi recunoscută este şezutul.

Aceeaşi abstracţie se realizează în tabloul „Monument: fată" [5] din 1927. Capul, sediul lui *ratio* devine un apendice încă tolerat, în timp ce părţile sexuale sînt exacerbate pînă

---

[1] Picasso, *Wort und Bekenntnis*, *op. cit.*, p. 10.

[2] Boeck, *Picasso*, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, 1955, Gespräch mit Christian Zervos în *Cahiers d'Art* 1935, p. 173 şi urm. citat p. 504.

[3] Reprodus de Boeck, p. 251.

[4] *Ibidem*, p. 392.

[5] *Ibidem*, p. 327.

la monumentalitate. Nu este aceasta o dovadă convingătoare că aici pretenția voinței de a domina totul este pusă sub semnul întrebării de către instinctualul sumbru, inconștient, care se sustrage acestei voințe?

Examinînd lucrurile mai îndeaproape, ceva devine totuși limpede: dacă dintr-o dată caracteristicile sexuale reprimă toate celelalte componente ale tabloului, dacă ele se amplifică peste măsură, fiind etalat ceea ce de obicei omul vrea să ascundă, aceasta nu se întîmplă de teama amenințării instinctualului, pentru a pregăti fuga de el, ci pentru a deveni stăpînul său.

Tabloul „Monument: fată" urmărește să redea ceea ce caracterizează esența acestei vîrste a femeii. Cu excepția capului relativ mic, întreaga sa înfățișare este un piept monumental care, urcînd vertical, servește odată de soclu pentru cap, iar altă dată, dispus orizontal, face legătura dintre un triunghi roșu și o configurație în formă de om în care este schițată forma șezutului. Această configurație se sprijină pe un triunghi care funcționează ca simbol al sexului. Pe jumătatea din stînga a imaginii apare același simbol sub formă de cerc, ca piedestal pentru marele triunghi roșu. Esența tinerei fete este redusă la sexual. Tot ceea ce nu ține de sexual este eliminat.

Acest tablou nu dă naștere cîtuși de puțin impresiei dominării omului de către instincte neînfrînate, care nu pot fi nici într-un fel ferecate. Nimic nu este aici necondiționat, nestăpînit, nimic nu izbucnește orbește. Căci o ciudată transformare s-a produs: întrucît artistul îl reduce pe om în mod unilateral la instinctual, acesta din urmă nu este lăsat în seama instinctului orb (Trieb in seiner Triebhaftigkeit), ci a unuia mai degrabă îmblînzit. Faptul că artistul poate exacerba într-o asemenea măsură funcția instinctului (respectiv a organelor sale) este un indiciu că acesta este subordonat voinței sale. Instinctul își pierde caracteristica sa de forță de nestăvilit, ce se impune permanent. Conturul puternic, greu pe care-l dobîndesc toate formele persoanei redate de acest tablou exprimă în mod plastic faptul că o astfel de domolire a instinctualului a fost realizată. Întreaga construcție a acestui tablou este statică, exprimîndu-se astfel faptul că aici totul

este *fixat*, că pericolul răbufnirii instinctualului nu mai există. În contrastul dintre roşul cald şi albastrul răcoritor este pus în evidenţă contrastul dintre activitate şi pasivitate. Dar tocmai puritatea culorilor, neamestecul lor vesteşte faptul că această dominaţie a fost realizată; de asemenea şi faptul că orice culoare apare între anumite limite şi că nici una dintre ele nu se răsfrînge asupra celorlalte. Roşul este de o luminozitate intensă, fără însă să fie strălucitor şi să aibă neliniştea flăcării care deformează totul şi care rămîne insesizabilă în vioiciunea ei.

Din toate acestea putem conchide că instinctul a fost subordonat puterii voinţei, că a devenit un instrument al acesteia. Chiar şi acest proces a fost prevăzut de Nietzsche atunci cînd vorbea despre reliefarea animalului ca mijloc ce serveşte intensificării sentimentului vieţii, stimulării acestuia.

„Arta ne sugerează stări de vigoare animalică, ea este, pe de o parte exces şi revărsare de corporalitate înfloritoare în lumea imaginilor şi dorinţelor; pe de altă parte, este un imbold pentru funcţiile animalice prin imagini şi dorinţe ale unei vieţi intensificate o intensificare a sentimentului vieţii, un stimulent al acestuia. În ce măsură poate avea şi urîtul această forţă? În măsura în care comunică ceva din energia tumultuoasă a artistului care a devenit stăpîn peste ceea ce este urît şi îngrozitor." [1]

Instinctul se transformă din forţă insesizabilă în forţă subordonată voinţei. Această transformare are în ea ceva eliberator. Oamenii văd potolită tocmai forţa căreia ei îi sînt expuşi sau care cel puţin îi ameninţă. Ei văd că instinctul nu este pur şi simplu o forţă oarbă, ci ascultă de voinţă. Nietzsche vorbeşte de această înstăpînire care ţine de marele stil, în următorul fragment:

„Măreţia unui artist se măsoară nu pornind de la 'sentimente frumoase' pe care le trezeşte — acest lucru îl pot crede doar femeile — ci de la măsura în care se apropie de marele stil, este capabil de acesta. Marile stil are în comun cu marea pasiune faptul că desconsideră ideea de a fi plăcut; că uită să convingă; că dispune; că *vrea*... A deveni stăpîn

[1] Nietzsche, *op. cit.*, N. 802.

asupra haosului care ești; a sili haosul să devină formă: logic, simplu, neechivoc... aceasta este aici marea ambiție."[1]

Această constrîngere a haosului de a deveni formă pare să fie de o importanță centrală pentru Picasso. Să revenim asupra portretelor de femei caracterizate prin perspectiva multiplă. În anii 1941—1943 este realizat un întreg șir de atari portrete, dar această temă reapare chiar și mai tîrziu; astfel în 1955 este realizată „Turcoaica", aflată acum la Galeria de artă din Hamburg. În tehnica sa de prezentare putem distinge două tendințe: cea realizată prin „desfășurare", de la care am plecat, unde diferite vederi ale obiectului pictat sînt redate prin alăturarea lor, și cea realizată prin „înfășurare", sau prezentarea comprimată, cînd diferitele perspective sînt înfășurate oarecum într-un singur plan. (Ca exemplu putem cita aici tabloul „Femeia cu pălărie" realizat în august 1942. Aici prezentarea nu ocupă mai mult spațiu decît un tablou obișnuit realizat dintr-o singură perspectivă). Uneori, redarea se abate de la figura triunghiului, recurgînd, desigur, la alte figuri la fel de simple de clare. Se tinde astfel către o dizolvare treptată a unghiurilor cotidiene de vedere. (A se vedea, de pildă, „Capul de femeie" din Folkwang-Museum, Essen, pictat în 1942). Distrugerea formei concrete a obiectului poate fi dusă atît de departe încît momentul subjugării acestuia de către artist, așadar, momentul forței se transformă în cruzime. Rezistența este aici într-o așa măsură învinsă, încît este anulată posibilitatea oricărei rezistențe. În felul acesta biruitorul își fură pămîntul de sub picioare, își pierde din forță. Căci subjugarea a ceva lipsit de orice putere nu permite nici o desfășurare de forțe și nu este trăită decît ca pură cruzime.

Și acest moment al cruzimii a fost întrezărit de Nietzsche atunci cînd spune despre opera de artă:

„... în măsura în care ea deșteaptă ușor în noi plăcerea cruzimii (eventual chiar plăcerea de a ne face să suferim *pe noi înșine*, autosiluirea: și în felul acesta, sentimentul puterii asupra noastră înșine)."[2] La Picasso se află ascunsă

[1] *Ibidem*, No. 842.
[2] *Ibidem*, p. 802.

fără îndoială şi această tendinţă către automaltratare, către distrugerea a ceea ce constituie obiectul afecţiunii. În felul acesta capătă expresie totodată propria superioritate asupra obiectului iubirii, propria putere. Celor spuse de Picasso într-un fragment citat mai devreme, şi anume că lucrurile „trebuie să se împace cu noua ipostază", şi anume aceea în care au ajuns în urma modelării lor artistice, ar trebui adăugat: pentru că aşa le porunceşte artistul. Iar el face acest lucru întrucît se consideră o fiinţă înzestrată cu voinţă, voinţă pe care nu şi-o poate manifesta decît prin exteriorizarea puterii sale. Un atare mod de raportare la lume (Weltbezug) poate fi înţeles numai de pe o poziţie caracterizată prin supremaţia voinţei.

Dificultatea examinării portretelor de femei conform prezentării prin perspectiva multiplă constă în înţelegerea acelei duble structuri necesare — a voinţei şi a elementului care i se opune acesteia. La început, privind tabloul, observăm, respectiv căutăm doar elementul de rezistenţă *(das Widerständige)*, aşadar descrierea unei femei, fără să înţelegem însă că femeia nu este înfăţişată ca atare, ci ca ceea ce se opune şi pe care voinţa o caută pentru a-şi dovedi puterea de modelare. După cum menţionam mai devreme, femeia constituia în creştinismul apusean obiectul adorării, iubirii (să amintim aici doar de cultul fecioarei Maria). Faptul că voinţa reuşeşte să se afirme tocmai faţă de acest „obiect" favorizat reprezintă o performanţă extremă. De obicei, ne este greu să înţelegem că tocmai puterea de transformare a artistului este aceea care trebuie redată şi nu respectiva persoană înfăţişată de tablou şi despre care nu mai putem spune dacă este atrăgătoare, deşteaptă, sensibilă şi alte lucruri de acest fel.

Tabloul a devenit arena de luptă în care trebuie să se înfrunte cei doi rivali: artistul şi persoana ce trebuie modelată artistic. Cu cît mai mult se îndepărtează artistul de punctul de vedere care i se oferă nemijlocit, cu atît se simte el mai puternic. „Obiectul" trebuie să prezinte ambii poli: pe de o parte, cel faptic, real, de la care a plecat artistul şi care, de fapt, nu mai este vizibil, iar pe de altă parte, cel pe care îl avem în faţă; numai în felul acesta percepem

tensiunea imanentă înfruntării dintre artist și modelul său. Această tensiune trebuie să capete viață în tabloul însuși. În tabloul amintit, acest lucru este realizat prin contradicția dintre formele ascuțite și cele rotunjite, iar din punct de vedere cromatic, prin contrastul dintre galbenul strident și verdele întunecat, albastru, violet și negru. Ceea ce este dominat de către voință este fixat în forme ascuțite și culori luminoase și astfel făcut transparent.

Spuneam la început că scaunul pe care stă femeia din tablou nu suferă aceeași transformare, lucru ce poate fi lesne explicat. Scaunul în calitate de obiect confecționat de om, stă din capul locului sub puterea de dispunere a acestuia, astfel că omul nu mai trebuie să-și manifeste această forță prin transformarea sa. Omul însă, dimpotrivă, nu este modelat de om, și ca atare, tabloul prezintă un proces tulburător, cu totul neobișnuit, și anume acela al transformării unui om conform voinței altuia. [1] În interpretarea mea, acest eveniment devine dintr-o dată vizibil în tablourile lui Picasso prin tehnica perspectivei multiple.

Afirmația lui Picasso citată de noi la începutul eseului: „Arta este o minciună care ne învață cum să înțelegem adevărul" ar trebui completată astfel: este vorba de adevărul care ni se relevă atunci cînd ne înțelegem în mod consecvent ca ființe definite prin voință și acționăm în consecință.

Interogîndu-ne acum asupra tipului de apropiere *(Nähe)* care se manifestă în acest tablou, (mai exact, în această grupă de tablouri), dăm peste ceva similar cu ceea ce am întîlnit la Kafka. Obiectul prezentat se sustrage celui care-l domină tocmai pentru că este dominat; ceea ce este apropiat prin forță își pierde esența sa și nu reflectă decît con-

[1] S-ar putea obiecta că în alte tablouri ale lui Picasso transformarea cuprinde și obiecte confecționate de oameni, cum ar fi cele în care apare chitara, din perioada cubismului analitic. În portretul de femeie însă, contrastul dintre imaginea nemodificată a scaunului (redat realist) și imaginea complet modificată a omului exprimă tocmai esențialul: transformarea omului.

strîngerea ca atare. Dar cu cît mai mult își pierde obiectul apropierii esenţa sa, cu atît mai mult se transformă esenţa puterii celui care domină în pură cruzime, care face ca obiectul dominat să devină o simplă jucărie lipsită de posibilitatea opunerii vreunei rezistenţe oarecare.

Am văzut deja că Picasso tinde pe alocuri către cruzime, ba uneori, îi cade chiar pradă, atunci cînd împinge la maximum deformarea modelului, delectîndu-se cu plăcerea deformării. Este ciudat că unul din pictorii care a fost atît de afectat de cruzimea epocii noastre şi care a prezentat-o tematic pentru a o putea biciui, să cadă el însuşi pradă cruzimii. [1] Acesta este poate un indiciu al faptului că cruzimea e o primejdie a epocii noastre în genere, ca epocă determinată şi impregnată de supremaţia voinţei, în care pervertirea voinţei este mereu prezentă, ca posibilitate. [2]

Cum capătă expresie apropierea în această artă? Într-un mod discordant: forţa voinţei, care poate frînge orice rezistenţă, revendică identificarea cu ea: sau, pentru a ne exprima într-un mod mai precaut, îndeamnă la o atare identificare. În ea trăim ceva asemănător cu o eliberare a voinţei, care nu mai ascultă decît de propriile sale dispoziţii, nu este subordonată decît lor. Sîntem astfel pradă unei vrăji plăcute pe care o emană această putere a voinţei. În acelaşi timp însă, se produce şi o identificare cu obiectul dominat de voinţă, căci suportăm puterea, îi sîntem expuşi, sacrificaţi. Am văzut că voinţa are nevoie de un ceva care îi opune rezistenţă pentru a se verifica permanent ca voinţă. Pentru noi, în calitate de fiinţe dominate, voinţa este plină de cruzime.

---

[1] Prezentarea din tabloul *Guernica* este neîndoielnic mai puternică şi mai convingătoare decît redarea pervertirii puterii din tabloul de mai tîrziu *Masacru în Coreea* (1951). În acesta din urmă, Picasso nu reuşeşte să transpună în imagine caracterul înspăimîntător al acestui război. El pare mai degrabă ceva fantastic.

[2] Dacă portrele de femei, de care ne ocupăm aici, au fost realizate tocmai în epoca celei mai mari cruzimi pe care a cunoscut-o Europa şi lumea întreagă, se poate ca ceva din aceste evenimente să le fi pătruns şi să fi devenit vizibil şi prin ele. Această sugestie nu ne poate însă satisjace' şi întrebarea pe care trebuie să ne-o punem este mai degrabă: cum s-a putut ajunge la o atare pervertire a existenţei umane? Iar aici radicalizarea voinţei constituie elementul fundamental.

Ea ne răpește esența, este amenințarea însăși. În opoziția tensionată dintre putere (Mächtigkeit) și lipsa de putere (răpirea esenței), apropierea se exprimă ca schismă amenințătoare. Din acest motiv și efectul operelor de artă amintite este discordant (firește, dacă nu îl apreciem după atracția estetică superficială): ele ne farmecă, ne încîntă, în măsura în care trăim voința în manifestarea puterii ei, și ne apasă, în măsura în care voința devine cruzime, distrugînd fără milă obiectul care îi opune rezistență, pentru a-și dovedi astfel forța. Ceea ce putem afla în acest sens din operele lui Picasso este desfășurarea unui proces în mijlocul căruia ne aflăm, fără a voi să-l recunoaștem. În clipa în care omul îl consideră pe semenul său un obiect, asupra căruia își arogă duterea de a dispune în mod absolut, începe o nouă epocă istorică. Cum se va răsfrînge acest proces asupra noastră, încă nu știm și nici nu sîntem pregătiți pentru a afla, nu este însă o întîmplare că el își află deja exprimarea în artă.

CUPRINS

WALTER BIEMEL (n. 1918) a studiat istoria artei, filozofia, psihologia şi sociologia. Din 1962 este profesor de filozofie la Universitatea din Aachen, iar din 1976 ocupă catedra de filozofie a Academiei de arte din Düsseldorf. Dintre lucrările sale menţionăm: **Întemeierea esteticii de către Kant şi semnificaţia ei pentru istoria artei** (1959), monografiile **Sartre** (1964) şi **Heidegger** (1973), editarea operei lui Husserl, traduceri în limba franceză din Jaspers şi Heidegger.

Cunoscător şi interpret eminent al filozofiei germane, Walter Biemel este totodată unul dintre gînditorii care au extins reflecţia filozofică asupra literaturii şi artelor plastice deopotrivă, demonstrînd în ce măsură arta secolului nostru participă la o înţelegere adîncită a epocii în care trăim.